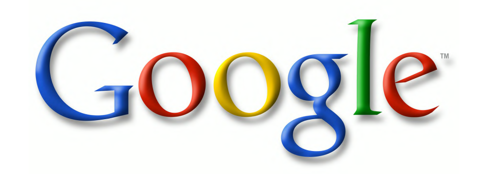
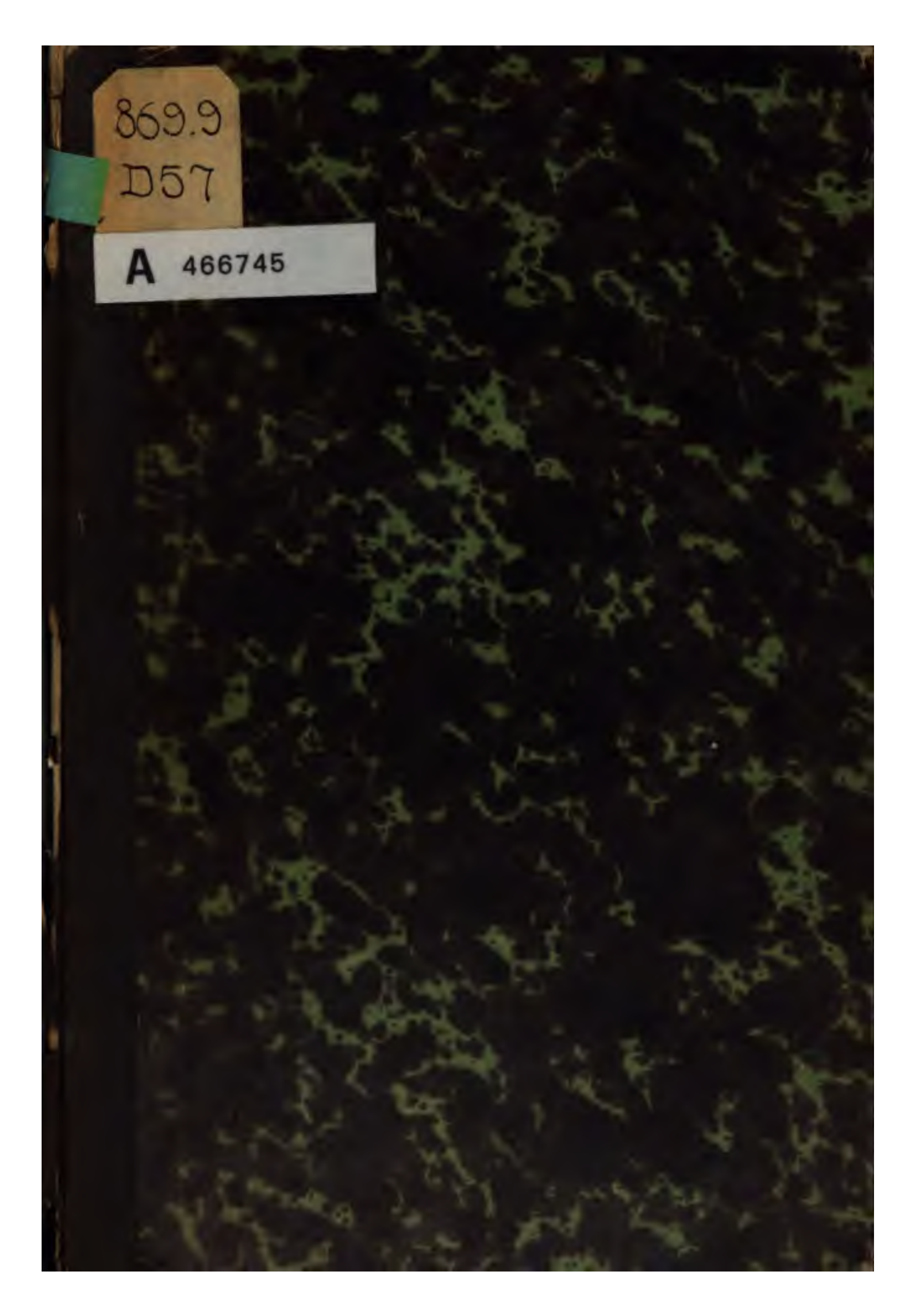
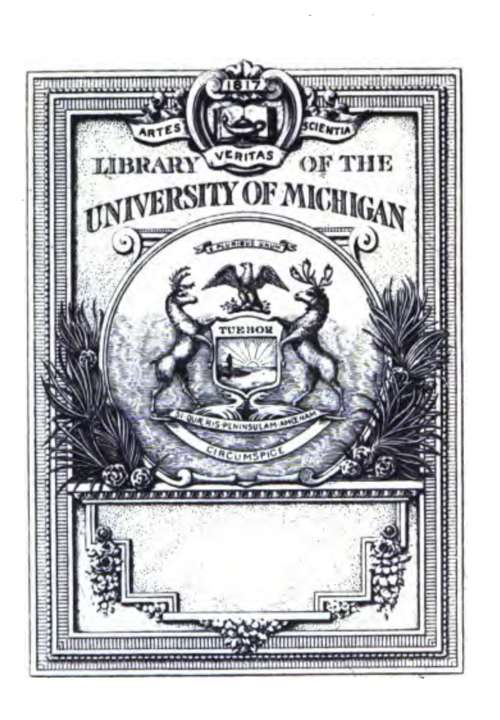




869.9
D57
A 466745


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

Über

die erste portugiesische

Kunst- und Hofpoesie

von

Christian
Friedrich, Diez.

Bonn,
bei Eduard Weber.
1863.

Die älteste Kunstlyrik der Portugiesen, die unter großer Betheiligung des Hofes und nicht ohne Mitwirkung der Nation, vielleicht auf Anregung eines begabten Königs ins Leben trat und nach kurzer Dauer, ohne eine bemerkenswerthe Spur zurückzulassen, vom Schauplatze der Litteratur wieder verschwand, ist eine so besondere Erscheinung, daß eine etwas eindringlichere Untersuchung derselben sowohl in Beziehung auf ihren Ursprung wie auf ihre Ausbildung nicht vom Überflusse sein möchte. Wir kennen diese Erscheinung bis jetzt nur aus zwei Bruchstücken, die aber doch weit über vierhundert Lieder enthalten. Auch die vorliegende Untersuchung kann nur auf den Werth eines Bruchstückes Anspruch machen und wird nicht frei sein von Misgriffen; aber sie bringt die Mahnung mit, daß es Zeit sei, den ganzen handschriftlichen Liederschatz, welchem eins der beiden Fragmente entnommen ist, in einer lesbaren Ausgabe dem Publicum vorzulegen. Die Arbeit ist keine leichte, aber sie lohnt der Mühe. Erblicken wir in diesen Fragmenten zum großen Theile nur eine Nachbildnerei fremder Kunst, so berechtigen doch manche Kennzeichen zur Erwartung, daß es dem vollständigen Liederschatz, in welchem wir die poetische Errungenschaft eines ganzen Zeitalters besitzen, nicht an

Zügen selbständiger und eigenthümlicher Geistesthätigkeit gefehlt haben wird.

Die in der Ursprache abgedruckten Lieder können, da die Ausgaben nicht jedem Freunde dieser Litteratur zur Hand sind, in Verbindung mit dem grammatischen Abriß und dem Glossar, Gelegenheit geben zu einiger Bekanntschaft mit dem altportugiesischen Sprachzustande, der zwar keine großen Resultate gewährt, dessen Kenntnis aber doch zur Vollständigkeit des romanischen Sprachstudiums einen nicht unwesentlichen Beitrag liefert. Die eingestreuten Übersetzungen machen Anspruch nur auf Treue, nicht auf Schönheit oder Gewandtheit.

Ich kann dieses Vorwort nicht schließen, ohne des würdigen Christian Friedrich Bellermann zu gedenken, der die letzten Jahre seines Lebens der unsre war. Es ist anerkannt, daß er über die ältere portugiesische Dichtkunst, die er an Ort und Stelle größtentheils aus Handschriften und seltnen Drucken kennen gelernt hatte, zuerst mit richtigem Urtheil und empfänglichem Sinne gesprochen. Ich hatte mir vorgesetzt, über verschiedene Puncte der gegenwärtigen Schrift seine Meinung einzuholen; leider verzögerte sich die Ausführung dieses Vorsatzes so lange, bis sie nicht mehr in meiner Macht stand.

Bonn, im August 1863.

F. D.

Portugiesische
Kunst- und Hofpoesie.

Vorgeschichte.

Bevor sich in Portugal gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts jener Dichterkreiß bildete, dessen vornehmstes und berühmtestes Mitglied König Dionysius war, konnte von einer poetischen Litteratur, wie sie andre romanische Sprachprovinzen in dem bemerkten und dem vorhergehenden Jahrhundert besaßen, in diesem Lande keine Rede sein. Der Trieb, seine Gedanken in poetischer Form auszusprechen, ist freilich überall thätig, und so wird es auch dort nicht an Liedern gefehlt haben, die aber wenig zahlreich und sehr kunstloser Art gewesen sein müssen, da die ungeheure Zerrüttung und Verödung des Reiches, herbeigeführt durch endlose heiße Kämpfe mit den Sarazenen, mit Castilien und Leon keine rechte Sprachcultur aufkommen ließen. Reste dieser Poesie sind schon früher aufgezeigt worden, aber die neuere Kritik hat sie alle, auch die am wenigsten verdächtigen, insofern sie Anspruch auf Urkundlichkeit machen, mit Recht verworfen. Das Beste in dieser Sache hat ein deutscher Gelehrter, Bellermann, geleistet, ihm ist Ferdinand Wolf mit seinem gewichtigen Urtheil beigetreten, und auch der gelehrte Catalane Milá y Fontanals, Trovadores en España 494, ist dabei stehen geblieben, während einige Portugiesen, wie Moura und Garrett, noch immer auf dem hohen Alter einzelner dieser Proben bestehen.

Unter diesen Proben befindet sich ein Volkslied, nicht

ohne dichterischen Werth, das sich auf eine von der Geschichte überlieferte kühne That beziehen soll, herausgegeben 1609 in der Monarchia lusitana des Bernardo de Brito, der es aus einer handschriftlichen Sammlung genommen und auch von Landleuten in Beira gehört haben will. Diese kühne That, die in das achte Jahrhundert gesetzt wird, bestand darin, daß einige tapfere spanische Männer einen Zug christlicher Frauen, die als Tribut in das Mohrenland abgeführt werden sollten, den Händen der Ungläubigen entrissen. Ihr Anführer hieß Goesto Ansur, nachher genannt Figueiredo. Es sind vier Strophen von zwölf sechssylbigen zuweilen etwas frei gebauten Versen mit verschränkten Reimen, die geraden Verse durch alle vier Strophen auf einen und denselben männlichen Reim ausgehend, die ungeraden willkürlich durch weibliche verbunden. Dazu kommt ein Refrän in achtsylbigen Versen, der dem Gedichte vorangeht und am Ende jeder Strophe wiederkehrt. Die erste derselben lautet, wie folgt:

No figueiral figueiredo,
A no figueiral entrey.

Seis niñas encontrara,
Seis niñas encontrey.
Para ellas andara,
Para ellas andey.
Logo lhes pescudara,
Logo lhes pescudey,
Quem las maltratara,
Y a tão mala ley.
No figueiral figueiredo,
A no figueiral entrey.

Der Vollbringer der That erzählt ohne Unterbrechung selbst, was dem epischen Stoffe eine lyrische Einkleidung gibt: das geschieht auch häufig in spanischen Romanzen. Auffallend ist die beständige spielende Wiederholung des Sinnes, wobei nur die Tempora desselben Verbums, Plusquamperfect und Perfect, abwechseln: auch diese Eigenthümlichkeit des Styles bemerkt man, wenn auch nicht so weit durchgeführt, in Romanzen, d. h. in der Volkspoesie, z. B. zwischen diera und dió Silv. de rom. ed. Grimm 278: Diera me á cien donzellas para ella acompañare, Dió me el castillo de Ureña para con ella casare. Warum man das Gedicht as trovas de Figueiredos nennt, verstehe ich nicht. Ist Figueiredo der Name einer Person, so muß man bei dieser Einheit stehen bleiben, wiewohl Bellermann übersetzt: 'sechs Mädchen fand er, sechs Mädchen fand ich'. Der Erzähler also nennt sich: 'ich Figueiredo trat in den Feigenwald ein', aber ich fehlt. Vielmehr scheint figueiredo das veraltete Synonym von figueiral, welches fast in der Geltung eines Ortsnamens beigefügt wird zur Erinnerung an den Namen der Familie, deren Haupt die That vollführte, also 'in den Feigenwald Figueiredo trat ich ein.' Sarmiento, Obras posth. p. 205, muß die Sache ebenso gefaßt haben, da er das Wort mit kleinem f schreibt. Archaismen sind kaum darin. A Vers 2, welches altportugiesisch sein soll für die Copula e (wofür das Wörterbuch der Akademie einige Beispiele zusammenbringt), gibt keinen Sinn, auch braucht unser Denkmal sonst nur das span. y: e no (für en o) würde passen. Das weiter unten vorkommende a mim fe für a mia fe sieht eher

aus wie eine mundartliche Entstellung als wie eine alte Form. Was man hier veraltet nennen könnte, ist eben sowohl spanisch, z. B. Artikel und Pronomen la, las, los, das Adjectiv mal, mala; das Substantiv hombre ist entschieden spanisch, so das Verbum vayades. Das Gedicht, so wie es vorliegt, könnte also einem Gränzlande angehören und wird die Zeit des Verfassers der Monarchia lusitana nicht bedeutend übersteigen.

Ein Liebeslied von einem Ritter Gonzalo Hermiguez, gegen Ende des zwölften Jahrhunderts, gerichtet an seine Gattin Ouroana, hat gleichfalls Brito aufbewahrt. Ist Ouroana so viel als Oriana, so ward sie noch später, d. h. in portugiesischen und spanischen Cancioneros unter den Heroen der Liebe citiert. Die erste Strophe lautet:

Tinhera bos, nom tinhera bos,
Tal a tal ca monta.
Tinherades me, nom tinherades me,
De la vinherades, de ca filharades,
Ca andabia (al. amabia) tudo em soma.

Man glaubt hier schon ein Ringen nach künstlichem Strophenbau zu empfinden, denn der zweite und fünfte Vers sind kürzer als die übrigen. Sieht man aber genauer zu, so erscheint dieses schwach verbürgte Product als ein litterärisches Unding. Hier ist selbst die Annahme einer zufälligen Entstellung unzulässig, da diese doch nur einzelne Wörter treffen konnte. Die Kritik muß das Ganze ins Auge fassen. Die romanische Poesie hat nirgends ohne Reim oder Assonanz angefangen, nirgends ohne einen mehr oder weniger glatten Versbau. In diesem Document aber kommen erst in der zweiten und dritten Strophe (mehr

sind es nicht) einige Reime vor und die Verse lassen sich als solche gewöhnlich gar nicht lesen. Gleich der erste Vers ist kein Vers, tinhera vos kann im Reime nicht wohl Statt finden, sicher nicht tinherades me. Dürfte man freilich dem Texte trauen, so wäre tinhera für tivera eine nicht uninteressante Form, die auf ein Perfect tine für tive zurückführen und zu dem gleich folgenden vinhera für viera, bei Alfons X. venera, sp. viniera, stimmen würde. Auch im Provenzalischen, Französischen und Italiänischen haben die Verba tenere und venire gleiche Flexion. Die Form wäre mundartlich. Es ist indessen kaum zu glauben, daß sich eine portugiesische Mundart so sehr im Gegensatz zur Schriftsprache befinden sollte, welche, wie auch die spanische, die beiden bemerkten Verba seit den ältesten Zeiten in ihren starken Formen getrennt gehalten haben. Das fragliche Gedicht scheint eine ungeschickte Erfindung späterer Zeit, wobei vielleicht ein altes Original vorgelegen hat.

Ich gehe auf eine Kritik zweier andern Gedichte, angeblich des zwölften Jahrhunderts nicht ein, deren Verfasser Egas Moniz Coelho sein soll, ein Verwandter des jedem Freunde der portugiesischen Litteratur aus Camoens bekannten Egas Moniz: Kenner halten sie geradezu für untergeschoben. Man braucht nur die Personalflexionen ais und eis für ades und edes zu erwägen, welche erstere noch im dreizehnten Jahrhundert schlechthin unerhört sind, um diesem Urtheile beizupflichten. Wichtiger ist für uns die Frage: in welchem Zustande befand sich die Poesie kurz vor Dionysius Zeit in dem benachbarten Spanien? Dies läßt sich kurz auseinandersetzen.

Castilien hatte schon umfangreiche Gedichte in Alexandrinern oder andern aus der Fremde gekommenen Versarten aufzuweisen, unter welchen das Poema del Cid obenan steht, als Alfons X. (1252—1282) die Jungfrau Maria zum Gegenstande theils rein lyrischer, theils erzählender Dichtungen machte. Er nennt sich darin den Troubadour der heil. Jungfrau, wie dies vor ihm auch Berceo (Loor 232) gethan hatte, sagt uns aber bei diesem Anlaß, daß er auch weltliche Lieder verfaßt habe. Die Zahl der geistlichen ist sehr groß, aber nur wenige hat man bis jetzt herausgegeben, wiewohl eine vollständige Ausgabe in mehr als einer Beziehung sehr erwünscht wäre.* Diese Sprache ist die portugiesische, wie man sie in Gallicien redete. Daß sich Alfons dieses Idioms und nicht des castilianischen bediente, muß auffallen. Ist er wirklich, wie der Niederländer Papebroek vermuthet hat, in Gallicien erzogen worden, so erklärt sich die Sache genügend. Aber diese Vermuthung ist schwach begründet und scheint erst aus seiner Zuneigung für die gallicische Mundart gefolgert zu sein; die spanischen Geschichtschreiber, den neuesten, Lafuente, nicht ausgenommen, lassen sich auf Alfonso's Jugend nicht ein. Oder war diese Mundart ausgebildeter für den lyrischen Ausdruck und lyrische Formen als die castilianische? Dafür liegen keine Proben vor, denn Alfons ist der erste uns bekannte gallicische Sänger. Man legt viel Gewicht auf San Jago de Compostela, welches allerdings zahlreiche Pilger aus der Ferne anzog:

*) Varnhagen, Trovas p. xxx, bemerkt, er besitze eine Copie der Handschrift von Toledo, erschienen aber ist sie nicht.

unter ihnen waren sicher auch Provenzalen, und diese konnten zur Verbreitung ihrer heimischen Dichtkunst etwas beitragen, wodurch denn auch die gallicische Muse frühzeitig geweckt werden konnte. Indessen warum sollte Alfonso, der eben sowohl König war von Gallicien wie von Leon und Castilien, die Sprache der ersteren Provinz zu brauchen sich nicht versucht gefühlt haben, welche wenn auch nicht an Ausbildung, wohl aber an Anmuth und Weichheit die der andern Landestheile übertraf und deren Lautsystem dem der hochgeachteten Troubadourssprache näher lag als das der spanischen? Die Formen der geistlichen Lieder des Königs sind mannigfaltig, wie man dies aus einer Darlegung derselben bei Nicolaus Antonio, Bibl. hisp. vet. II. 80, und bei Mila y Fontanals, Trovad. en Esp. p. 497, entnehmen kann. Von häufiger Anwendung sind Strophen von acht achtsylbigen Redondilien mit überschlagendem Reim, der letzte Vers aber mit dem Refrän reimend, der wohl nur selten fehlt und selbst an der Spitze des Liedes erscheint. Außer Alfonso's Thätigkeit als gallicischer Dichter ist die Theilnahme hervorzuheben, welche dieser vielbeschäftigte König der provenzalischen Dichtkunst zuwandte: Aimeric von Belenoi, Bonifaci Calvo, Guiraut Riquier besuchten seinen Hof, und diese und andre zollten seiner Freigebigkeit überschwängliches Lob. Ob dieser König auch provenzalisch gedichtet habe, ist wenigstens unsicher. Die Handschriften schreiben ihm allerdings eine poetische Entscheidung in dieser Sprache auf ein poetisches Gesuch Guiraut Riquier's zu; man sollte aber denken, daß wer Geschick und Neigung hatte in einer fremden Mundart zu dichten, sie ir-

gend einmal auf einen würdigeren Gegenstand angewendet haben würde, z. B. auf Staatsereignisse, woran es in Castilien nicht fehlte. Mila y Fontanals (p. 240) ist der Meinung, der König habe die Antwort mündlich gegeben und sie sei nachher in provenzalische Verse gesetzt worden. Wichtiger als dieser poetisch unbedeutende Versuch in der Sprache der Troubadours ist, daß Alfons ihnen den Decasyllabus ablernte, der in seinen gallicischen Liedern in Anwendung erscheint. Es sind dies auf spanischem Sprachgebiete die ältesten Beispiele eines Verses, der einige Jahrhunderte später auch hier zu einer großen Bedeutung gelangen sollte. In der Liebe zur provenzalischen Dichtkunst setzte dieser König eigentlich nur das fort, was seine Vorgänger, wie Alfons VIII. von Castilien (1158—1214) und Alfons IX. von Leon (1188—1230), angefangen hatten. Mit Recht hat man aber auch, um die nachhaltige Ausbreitung der provenzalischen und französischen Sprachkenntnis in diesem Theile der pyrenäischen Halbinsel zu erklären, politische Ereignisse in Anschlag gebracht, unter welchen der Kreuzzug zur Eroberung von Toledo (1085), woran eine große Menge süd- und nordfranzösischer Ritter Theil nahmen, deren sich nachher viele in Spanien niederließen, von besonderer Wichtigkeit sein mußte. Dazu mehrfache Familienverbindungen zwischen castilianischen und solchen auswärtigen Regentenhäusern, in welchen die provenzalische Sprache einheimisch war. Auf die Nähe des Hofes von Theobald von Navarra hat man gleichfalls hingewiesen (Ferd. Wolf, Studien S. 61). Bekanntschaft mit französischer Litteratur bezeugen auch schon einige castilianische Producte. Vor allem ein etwa am An-

fang des dreizehnten Jahrhunderts aus dem Französischen übersetztes, von Pidal 1856 herausgegebenes allegorisches Gedicht (das. S. 56). Aber auch der Erzpriester Ruiz schöpfte aus französischen Quellen (das. 136); ferner scheint die Danza de la muerte dieser Herkunft (161).

Neben den spanischen Gedichten in fremden Versformen ist noch das Volkslied, die Romanze, zu nennen. Sie bestand aus achtsylbigen Versen: diese aber waren, wie Ferd. Wolf uns gelehrt, in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht je zwei zu einer Langzeile mit Assonanz am Ende verbunden wie in den spätern Liedern dieser Art, sondern reimten paarweise oder bildeten vierzeilige einreimige Strophen. In dieser Versart (redondillo) muß man nationales Element anerkennen und sie hat sich auch aus der Kunstpoesie nicht verdrängen lassen.

In Aragon regierte (seit 1131) das Haus Barcelona, welches beide Staaten vereinigte. Die Herrscherfamilie stammte also aus einem Lande, das zum occitanischen Sprachgebiete gehörte. Die vier letzten Könige, Alfons II. (1162—1196), Pedro II. (—1213), Jakob I. (—1276), Pedro III. (—1285), waren Gönner der Troubadours. Diese besuchten den königlichen Hof in Menge und die Fürsten selbst verschmähten nicht ein Lied zu dichten oder mit Dichtern in einen poetischen Verkehr zu treten. Von Alfons II. besitzt man ein Minnelied; der berühmte Guiraut von Borneil wechselte eine Tenzone mit einem König von Aragon; ein Sirventes an seinen Hofdichter verfaßte Pedro III. Eine französische Tenzone zwischen einem König von Aragon und einem Sänger Andreus weist W. Wackernagel (Altfranz. Lieder S. 89, vgl. 168)

aus einer Handschrift von Bern nach. Viele Troubadours waren Catalanen von Geburt; diese legten ihre specielle Mundart ab und bedienten sich der provenzalischen. Von spanischer Poesie kann in diesem bis nach Valencia hingestreckten Reiche kaum die Rede sein, wiewohl Aragon, wenigstens zum größten Theile, sich noch zum castilianischen Sprachgebiete bekannte.

Von Navarra ist wenig zu sagen. Die Sprache war hier die castilianische mit eigenthümlicher Färbung, welche sie der provenzalischen annäherte. Die Troubadours reden wenig von diesem Lande, noch weniger wissen sie von der Gunst der Könige, unter welchen Theobald I. aus dem Hause Champagne als Dichter in der langue d'oïl berühmt und selbst unsern Minnesängern bekannt war (Wackernagel, Altfranz. Lieder S. 205). Zur Zeit des portugiesischen Dionys ward Navarra bereits von französischen Königen beherrscht; früher war es zweimal mit Aragon vereinigt gewesen.

Dionysischer Dichterkreiß.

In Catalonien also und Aragon finden wir eine Hofpoesie in einer Sprache, die man in gewissem Sinne eine einheimische nennen kann. Nicht so in Castilien, wo die Sprache der Troubadours wenn auch hochgeachtet, doch fremd war. Aber eine Hofpoesie im vollen Sinne des Wortes besaß nur Portugal unter Dionysius. Hier waren es nicht fremde, umherstreifende Sänger, die ihre Lieder am Hofe des Königs vortrugen, der König und die Infanten selbst waren Dichter, und ihnen schloß sich ein ganzer Dichterkreiß an, der aus Großen und Vornehmen

des Reiches sowie aus geringeren Leuten bestand. Eine ähnliche Erscheinung, eine gesellige Kunstpoesie, deren Mittelpunct der Hof war, wiederholte sich zweihundert Jahre später in Portugal unter Johann II. und Emanuel. Man darf diese in Beziehung auf die Dionysische die zweite portugiesische Kunst- und Hofpoesie nennen. Ihre Werke sind in dem Cancioneiro de Resende aufbewahrt, der sich den spanischen und catalanischen Liedersammlungen würdig an die Seite stellt.

Die erste Nachricht über Dionys als Dichter findet sich bekanntlich in dem Sendschreiben des Marques von Santillana (zwischen 1455—58) an den Connetable von Portugal (Sanchez I. p. LVIII). Der Marques erinnert sich, in seiner Jugend einen großen Band portugiesischer Lieder verschiedener Art (cantigas, serranas e deeires) gesehen zu haben, deren größter Theil von Dionys herrührte: wer sie gelesen, habe sie wegen ihrer sinnreichen Erfindungen und ihrer lieblichen und süßen Worte gelobt. Unter den späteren Zeugnissen ist eins von Nunes de Leão in seiner Cronica d'El Rei Dom Diniz (1600) in so fern das wichtigste, als ihm hier auch ein Cancionero mit Lobliedern auf die Jungfrau Maria beigelegt wird. Hierin folgte er dem Beispiele seines Großvaters von mütterlicher Seite Alfons des Weisen. Camoens kennt diesen ausgezeichneten Regenten nur als Förderer der Künste und Wissenschaften, nicht als Dichter; aber freilich, hätte er ihn als solchen auch gekannt, er würde ihm bei seinen Begriffen von Poesie diesen Namen nicht zugestanden haben, denn was er unter Übung der Musen versteht, betrifft nicht die portugiesische Dichtkunst:

Fez primeiro em Coimbra exercitar-se
O valeroso officio de Minerva
E de Helicona as Musas fez passar-se
A pizar do Mondego a fertil herva.
Quanto pode de Athenas desejar-se,
Tudo o soberbo Apollo aqui reserva,
Aqui as capellas dá tecidas de ouro,
Do Baccharo e do sempre verde louro.

Aber ein späterer Dichter, der Spanier Lope de Vega, würdigt ihn richtiger, indem er sagt (nach Bellermann 47):

. . . . . . que es
El Rey Dionis el primero
Que en España en *lengua propia*
Hizo versos.

Sofern man sich nun beide Cancioneros, den weltlichen wie den geistlichen, als ausschließliche Werke eines und desselben Verfassers denkt wie etwa den geistlichen des weisen Alfons, sind sie bis jetzt nicht wieder aufgefunden worden; aber der erstere, bestehend aus 128 Liedern (eigentlich aus 127, denn eins derselben kommt doppelt vor) hat sich als Theil eines großen, viele Dichter umfassenden Codex der vaticanischen Bibliothek erhalten. Einer solchen gemischten Sammlung erwähnt ja schon, wie bemerkt, der Marques von Santillana. Einer römischen Handschrift aber, die er selber gesehen, nach aller Wahrscheinlichkeit keine andre als diese vaticanische, gedachte bereits der oben genannte Nunes. Gleichwohl ließen die Portugiesen diesen Wink unbeachtet, bis sie (1843) durch Ferd. Wolfs Erkundigung nach demselben in der Vaticana, wo er ihn nach der Stelle bei Nunes vermuthete, auf diesen

Schatz aufmerksam wurden und in seiner Wiederauffindung und Benutzung diesem Gelehrten zuvorkamen (Studien 699 ff.) So erschien ein Theil jener Handschrift, Dionysens Lieder, unter dem Titel: Cancioneiro d'El Rei D. Diniz pela primeira vez impresso sobre o manuscripto da Vaticana com algumas notas illustrativas e uma prefação historico-litteraria pelo Dr. Caetano Lopes de Moura. Pariz, Aillaud, 1847; eine Ausgabe, die an großen Mängeln leidet. Wie ganz anders wäre sie unter den Händen des deutschen Gelehrten ausgefallen! Diese vaticanische ist eine Papierhandschrift in 4°, gezeichnet 4803, in vier Columnen von derselben Hand geschrieben, nach dem Herausgeber etwa aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, 210 Blätter, wovon erst 20 bis jetzt ediert sind. Die Zahl der Dichter, unter welchen auch Spanier, beträgt nicht weniger als 127, wie das von A. Tobler ausgezogene und von Wolf veröffentlichte Verzeichnis ausweist. Die vorliegende Redaction kann erst, wie sich aus einem in der Handschrift vorkommenden Datum ergibt, nach dem Jahr 1340 gemacht sein (Studien 702, Note 2). Die fürstlichen Autoren in diesem Liederbuche, welche übrigens den andern nicht vorangehen, sind: el rey Dom Denis (nicht Diniz, wie man jetzt schreibt); Dom Alfonso Sanches, figlio (italiänische Schreibung) del rey Don Denis (sein natürlicher Sohn, Graf von Alboquerque); o conde Dom Pedro de Portugal (gleichfalls ein natürlicher Sohn des Königs, Graf von Barcellos); el rey Dom Affonso de Castella he de Leom (Alfons X.); el rey Dom Affonso de Castela e de Leom que vençeu el rey de Belamarim cet.

(Alfons XI., wie F. Wolf nachweist). Außerdem Hofleute, Ritter, Knappen, auch Spielleute (jograres), Bürger, Handwerker, Geistliche, z. B. was letztere betrifft, Don Gomez Garcia abade de Veladolido; Roy Fernandiz ctigo (lies cl~igo d. i. clerigo); Pae de Cana ctigo u. s. w. Das Personal ist also wie bei den Troubadours, nur die Frauen fehlen: erst in Resende's Liederbuch kommt eine solche vor, Dona Felipa d'Almada.

Die beiden Söhne Dionysens sind gleich ihrem Vater von jeher als Dichter genannt worden, ohne daß man etwas von ihren Werken kannte. Der letztere vermachte (1350) die Sammlung seiner Gedichte seinem Schwager Alfons XI. von Castilien. Außer diesen unehelichen ward auch der eheliche Sohn und Nachfolger des Dionysius, Alfons IV., unter die Dichter gezählt, aber auch seine Arbeiten sind verschwunden. Über alle diese Dinge berichtet umständlich Barbosa Machado (der mir übrigens nicht zur Hand ist). Der Marques von Santillana erwähnt aus dem Liederbuche, das er in seiner Jugend gesehen (oben S. 11) außer Dionys noch zweier Dichter: avia otras (obras) de Johan Soarez de Pavia, el qual se dice aver muerto en Galicia por amores de una infanta de Portugal. E de otro Fernant Gonzalez de Sanabria. Für Pavia liest schon Sarmiento, Obr. posth. p. 204, Payva, der als trovador in dem Nobiliario des Pedro de Barcellos genannt und von Sarmiento in die Mitte des zwölften Jahrhunderts gesetzt wird (s. dagegen Sanchez I. 130), höchst wahrscheinlich, wie F. Wolf anmerkt, kein anderer als der im codex vaticanus vorkommende Joham Soarez de Panha. Was den zweiten

der von Santillana angeführten Dichter betrifft, so erklärt Lavaña in seinen Noten zu demselben Nobiliario die Namen Sanabria und Seabra für identisch (im Portugiesischen fällt nämlich n sehr häufig aus). Im vaticanischen Codex aber bemerkt man einen Namen Fernan Gtiz de Seavra, muthmaßlich dieser Dichter, wenn man Gtiz in Gliz. (d. i. Gonsaliz) abändert. Im Nobiliario werden aber noch andre Sänger damaliger Zeit genannt, welche unser römischer Codex nicht kennt: nämlich (nach Sarmiento p. 252, in spanischer Schreibung) Juan de Gaya, Fernan Garcia Esgaravaña, Esteban Annez de Valladares, Juan Martinez, Vasco Fernandez de Praga; letzterer erinnert an den im Codex enthaltenen Vaasco Praya de Sandi, allein beide Namen sind hinlänglich geschieden. Faria e Sousa, Europa portuguesa III. 260, nennt auch als Dichter und Zeitgenossen von Dionys einen Vasco Martinez de Resende, welcher gleichfalls fehlt. Die Sammlung ist also nicht vollständig, vorausgesetzt, daß die fehlenden Dichter Lyriker waren; Vollständigkeit können aber Bücher dieser Art nicht leisten.

Wichtig ist, daß mehrere dieser Sänger noch unter Dionysens Vater Alfons III. lebten: so Dom João d'Aboim, D. Diogo Lopes de Baiam, Fernão Fernandes Cogominho, João Lobeira (Moura p. XXVII ff.) Dieses Liederbuch enthält also auch 'früher entstandene, in dieser höfischen Gesellschaft aber noch coursierende Gedichte'. Ihre Kenntnis würde, zumal in Beziehung auf die Form, von besonderem Interesse sein.

Außer dem Dionysischen Cancionero ist noch ein beträchtliches Stück altportugiesischer Kunstpoesie ediert worden.

Im Jahr 1823 nämlich, also 24 Jahre vorher, erschien, gleichfalls zu Paris, das folgende Buch: Fragmentos de hum cancioneiro inedito, que se acha na livraria do real Collegio dos nobres de Lisboa. Impresso a custa de Carlos Stuart (damals brittischem Botschafter zu Paris). Ein Facsimile ist beigefügt. Dieser Druck war nicht für den Buchhandel bestimmt und nur etwa 25 Exemplare wurden davon veranstaltet.* Einige Jahre nachher fertigte ein junger deutscher Litterate, der sich in Paris aufhielt, auf meinen Wunsch eine Abschrift davon, wozu ihm Raynouard sein Exemplar bereitwillig geliehen hatte, und setzte mich durch deren Mittheilung in den Stand, einen Aufsatz über diese Erscheinung in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik (Febr. 1830) zu liefern, woran ich freilich jetzt manches abzuändern hätte. Die Handschrift gehörte dem ehemaligen Collegium des lissaboner Adels, wird aber gegenwärtig in der königlichen Bibliothek von Ajuda aufbewahrt. Man hat später noch mehrere Blätter dazu in Evora gefunden und sie beigefügt. Nach dem Vorwort ist es eine Pergamenthandschrift in groß Folio, die außer dem Liederbuch noch ein Nobiliarium enthält, beide unvollständig. Die Handschrift fängt mit einem Blatte des Liederbuches an, hierauf folgt das Adelsbuch mit 36 Blättern, sodann das Liederbuch mit 74, die mit dem bemerkten ersten Blatte nicht zusammenhängen. Überdies kommen einige Versetzungen der Blätter vor.

*) Eine, wie es scheint, gute Abschrift des Originals, von Southey, besitzt jetzt die königl. Bibliothek zu Berlin. Es ist auch noch zu bemerken, daß schon 1819 unser Bellermann den Codex kennen gelernt und benutzt hatte.

Die Schrift (Majuskel) scheint in das vierzehnte Jahrhundert zu gehören, und könnte wohl noch älter sein. (In dieses Jahrhundert setzt sie sowohl Herculano wie Ribeiro, s. Wolfs Studien S. 710.) Die Seiten sind in zwei Columnen getheilt; jedes Lied sollte mit Musiknoten begleitet werden, wie man aus dem leer gelassenen Raume zwischen den Zeilen der ersten Strophe eines jeden Gedichtes schließen darf. Die Zahl der Lieder ist mindestens 260. Nach einer gleichfalls vorangeschickten advertencia scheint dieser Cancionero weit älter als der des Grafen Pedro von Barcellos, zu welcher Annahme Sprache, Styl und Metrum berechtigen, und dem stimmt Raynouard in einer Anzeige der Ausgabe (Journal d. Sav. 1825) bei. Aber wer hat Pedro's Cancionero gesehen und welche Kriterien gibt es hier oder gab es damals, wo der vaticanische Codex noch nicht entdeckt war, für die Alterthümlichkeit dieser Sammlung? Um die Zeit der Gedichte zu bestimmen, fehlt es schlechthin an präcisen historischen Stellen. In einem derselben wird der König von Castilien und Leon gefeiert:

De quantas cousas en o mundo son,
Non vejo eu ben, qual pod' en semellar
Al rey de Castella e de Leon cet.

und seine Freigebigkeit mit der des Meeres verglichen:

. . . . . . outros a que dá
Grandes herdades e muit' outro ben;
E tod' esto que vos cuncto, aven
Al rey, se o sooberdes conocer.

Wem fällt hier nicht Alfons X. ein, dessen Freigebigkeit weit und breit bekannt war? Hier ist nicht zu

übersehen, daß der Dichter für sein Theil die Milde des Königs nicht anspricht noch sich deren rühmt, daß er also schwerlich in die Classe der Fahrenden gehörte. Wer ist nun dieser Dichter, oder sind es der Dichter mehrere, wie noch Raynouard angenommen hatte? Ich entschied mich damals für das erstere und berief mich auf den Umstand, daß, im Falle der Mehrheit der Verfasser, ihre Namen dem Gebrauche gemäß ihren Abtheilungen beigefügt worden wären, daß aber der Name eines Verfassers recht wohl in dem verlorenen Anfange der Handschrift niedergelegt sein konnte. Einen Verfasser nahm (1836) auch J. P. Ribeiro an in seinen Reflexoens filologicas, indem er sich auf den Styl berief, was ziemlich unsicher sein möchte. Aus einer Stelle, worin drei Frauen genannt werden, unter welchen sich die Geliebte befinden soll:

Joana est' ou Sancha ou Maria
A por que eu moiro e por que perdi
O sen, e mais vos end' ora diria:
Joan Coello sabe que é sy.

vermuthete ich auf Coello als den Verfasser, indem auch die Troubadours zuweilen am Schlusse eines Liedes ihren Namen niederlegen, und ich würde mich in dieser Ansicht vielleicht noch mehr befestigt haben, wenn ich gewußt hätte, daß im vaticanischen Codex ein Dichter Dom Johan Soarez Coelho vorkomme.

Eine neue Ausgabe des Cancioneiro inedito gab F. A. v. Varnhagen (damals angestellt bei der brasilianischen Gesandtschaft am spanischen Hofe) unter dem Titel: Trovas e cantares de um codice do XIV. seculo: ou antes, mui provavelmente, o livro das cantigas

do conde de Barcellos. Com dois fac-similes. Madrid, 1849. Dieser Ausgabe, von deren philologischem Werthe weiter unten die Rede sein wird, sind recht verdienstliche Untersuchungen über den Verfasser beigefügt, deren Resultat schon der Titel ausspricht. Ein weiteres Verdienst des Herausgebers besteht darin, daß er (nach einer Abschrift von Herculano) den in Evora entdeckten bis dahin noch ungedruckten Theil dieses Cancionero seiner Ausgabe beigefügt hat; aus dieser Quelle rühren unter andern die ersten 24 Lieder her. Die Zahl der bei Stuart fehlenden beträgt überhaupt 42, also ein bedeutender Zuwachs *. Die Lieder sind nach den Gesichtspuncten des Herausgebers anders geordnet und überdies numeriert, das letzte derselben trägt die Ziffer 286. Hierauf folgt ein Supplement solcher Trovas, welche sich in Ansehung ihres Inhaltes zu den vorausgehenden nicht recht fügen, und deren sind es 9; endlich noch zwei Supplemente mit Bruchstücken.

Der Gang der die Person des Dichters betreffenden Untersuchung ist der folgende. Der Dichter besingt eine Dame des portugiesischen Hofes, der sich damals oft in Santarem aufhielt, seine Verwandte und Landsmännin. Sie hatte aber einen Werber. Auf ihren Befehl entfernt sich der Dichter und geht auf Reisen, kehrt aber bald wieder heim. Jetzt reist sie um der Heirath willen ab. Die Spanier, welche bei ihr sind, freuen sich in ihr Vaterland zurückkehren zu dürfen. Endlich erlangt er durch jemand,

*) Nach einer demselben Herausgeber gemachten Mittheilung sollten sich einige andere Blätter der Handschrift in Coimbra befinden. Ob sich dies bestätigt hat, ist mir unbekannt.

der von ihrem Aufenthalte gekommen, das Mittel sie zu sehen und dieser Besuch ereignet sich zu Segovia. In verschiedenen Liedern (num. 197. 211. 212. 213) läßt er nun seine Leser rathen, welches seine Dame sei, ob Joana, Sancha oder Maria? Er zeigt aber Vorliebe für den Namen Maria, da er ihn zuletzt nennt und einmal Bestürzung zu verrathen scheint, daß er ihn genannt hat (246). Nach dem Besuche zu Segovia nöthigt ihn die Geliebte sich von ihr zu trennen. (Die angezogenen Lieder 272 und 273 beklagen allerdings das Wegziehen von einer Dame.) Es geschah dies zur See. Die See aber vergleicht der Sänger mit dem Könige von Castilien und Leon, denn dieser, Alfons XI., war wüthend in seiner Eifersucht. (Das Meer, sagt 286, ist freigebig und, wenn es gereizt wird, zornig: so auch der König, dessen Name aber nicht mitgetheilt wird.) Alles läßt glauben, daß der Verfasser kein anderer ist als Pedro Graf von Barcellos, die Geliebte keine andre als die Königin Maria, Alfons des IV. von Portugal Tochter, welche Alfons XI. 1328 heimführte, denn es findet sich keine andre Verwandte und Landsmännin von ihm, mit welcher er in den königlichen Sälen, wie er sagt, verkehrt haben konnte. Sind die Gedichte also des Grafen Werk, so müssen sie einige Zeit vor Mariens Heirath bis einige Zeit nachher, am Ende des ersten Drittels des vierzehnten Jahrhunderts, entstanden sein, wo er schon Wittwer war von Dona Branca, deren Tod er num. 240 zu erwähnen scheint. Die Kraft der Argumentation des Herausgebers liegt aber, was die Person des Dichters betrifft, nicht in der Aussage einiger Lieder, sondern in der historischen Nachricht, daß der Graf

ein livro de linhagens (ein Nobiliarium) sowohl wie ein livro de cantigas geschrieben, daß diese doppelte Autorschaft keinem seiner Zeitgenossen beigelegt wird, daß der lissaboner Codex beide von derselben Hand geschriebenen Werke, die keine Verwandtschaft untereinander haben als die muthmaßliche Identität ihres Verfassers, in sich vereinigt. Dazu kommt aus den Liedern, daß der Dichter seinen Aufenthalt in Barcellos berührt. Schon Bellermann, welcher die Momente der in dieser Liedersammlung versteckten Liebesgeschichte schön zusammenfaßt, war auf Pedro gekommen. 'Bei der seltsamen Verbindung der alten Handschrift dieser Gedichte (sagt er) mit einem Nobiliario, dergleichen auch eins der Sohn des Königs Diniz, der Graf D. Pedro von Barcellos, geschrieben, und bei der Erwähnung des Ortes Barcellos in einem der Gedichte, könnte man wohl auch an diesen denken, von welchem bekannt ist, daß er mehrere Reisen nach Spanien und andern Ländern gemacht und auch einen Cancioneiro hinterlassen hat. Da jedoch aus jener Zeit noch mehrere andere bedeutende Dichter bekannt sind, auf deren Lebensumstände manches aus unsern Gedichten bezogen werden kann, so bleibt dies unausgemacht. So nennt unter andern Santillana einen Galizier, Johan Soarez de Pavia (Payva), der aus Liebe für eine Infantin von Portugal starb.' (S. 12.)

Varnhagen hat allerdings sowohl die eigenen Aussagen des Dichters wie die historischen Notizen, welche die Frage berühren, mit Aufmerksamkeit benutzt, um der Person desselben auf die Spur zu kommen, aber zur Überzeugung führt seine Hypothese noch nicht und er selbst ist bescheiden genug, um ihr nur einen hohen Grad von Wahr-

scheinlichkeit beizulegen. Die Schwierigkeiten der Untersuchung liegen in dem allzu subjectiven auf Gefühle und Betrachtungen eingeschränkten, von den Objecten abgewandten Verhalten dieser Liederpoesie, welches dem Biographen zu wenige Anhaltspuncte für seine Kritik gewährt. Aber es fehlt den vorliegenden Untersuchungen auch nicht an Übereilungen. Wenn z. B. die Spanier, die in Portugal bei der Geliebten sind, sich freuen heimzukehren, so heißt es n. 152 allerdings, daß die aus Spanien (quantos aqui de Espanna son) vor Sehnsucht nach Hause nicht schlafen können. Würde aber ein Portugiese damaliger Zeit Spanien gesagt haben für Castilien? Wenn diese Frage verneint werden muß, so kann das Gedicht nicht in Portugal, welches selbst zu Spanien gerechnet ward, es muß anderswo, etwa in Frankreich verfaßt sein, kann sich also nicht auf die Königin Maria beziehen. Ferner, unter den drei Frauen, Johanna, Sancha, Maria, entscheidet sich der Herausgeber für die letzte als des Dichters Geliebte, besonders darum, weil dieser einmal Bestürzung gezeigt, daß er Maria genannt habe. Die Sache aber verhält sich anders. Die Lieder 244, 245 und 246 drehen sich um eine unbekannte Dame, um j e m a n d, alguen, wie sie hier und in einigen andern Liedern immer genannt wird. Das letzte der Lieder enthüllt uns den Namen:

A por que moiro, vos quero dizer:
Di a l g u e n este é filla de Maria.

Man wird lesen müssen Dix'a l g u e n: est' é filla de M. Also eine Tochter Maria's ist die Dame: diese wenigstens konnte die Königin nicht sein. Sie war eine

Treulose, und nicht Bestürzung, sondern Trotz verräth der Schluß des Liedes:

E o que sempre neguei en trobar,
Ora o dix' e pes a quen pesar,
Pois que alguen acabou sa perfia.

Warum aber sollte dieser portugiesische Troubadour nicht wie seine provenzalischen Vorbilder mehreren Frauen gedient haben? Ferner, die Art, wie das Lied 286 in die Liebesgeschichte verflochten wird, ist wenigstens seltsam: der Graf reist von Segovia in Altcastilien zur See zurück und vergleicht bei dieser Gelegenheit das Meer mit dem König von Castilien und Leon, während das Gedicht gar keine Anspielung auf eine Seereise enthält. Was endlich die Erwähnung des Ortes Barcellos betrifft (n. 244), so sollte man kein zu großes Gewicht darauf legen. Es heißt hier nur:

Daqui vej' eu Barcellos e Faria
E vej' as casas u (eu) vi alguen,
Per boa fe, que me nunca fez ben.

Hiernach wohnt der Verfasser nicht in Barcellos, wie Varnhagen p. VIII darstellt, er sieht oder besucht nur diese und andre Orte, und man könnte eben so wohl Faria seine Residenz nennen. Über eine andere Schwierigkeit kommt der Herausgeber besser hinaus. Es könnte nämlich Zweifel erregen, daß der Dichter sagt, er schätze die Gunst seiner Dame höher als König oder Königssohn oder Kaiser zu sein (16, 3, vgl. 152, 4), da er ja Königssohn war. Die Gegenbemerkung ist, daß auch Dionysius, und zwar nach dem Vorgange andrer Troubadours, sich derselben Ausdrücke bediene. In der That sagt er einmal:

nur in ihrer Nähe zu sein, mache ihn so glücklich, daß er mit keinem König oder Infanten tausche (S. 84). Jedesfalls ist es sowohl bei Dionys wie bei Pedro eine nichts entscheidende Floskel, welche allerdings auch bei Troubadours so wie bei Minnesängern, aber doch eigentlich nur bei solchen von relativ geringerem Stande, häufig genug begegnet, s. z. B. Poesie der Troubadours S. 161. 162, Haupt in des Minnesangs Frühling S. 227. Etwas Schalkhaftes liegt aber doch darin, daß Pedro grade den Königssohn einmischt.

Da der vaticanische Codex die poetischen Arbeiten des Grafen enthält, wie wir oben S. 13 gesehen, so wäre, sollte man denken, die Frage, ob die lissaboner Sammlung sein Werk sei, leicht zu entscheiden und der gegenwärtige Bericht über eine Untersuchung, die ihre Argumente auf einem andern Wege zu gewinnen trachtet, könnte überflüssig scheinen; aber auch im Falle einer urkundlichen Bestätigung der Varnhagen'schen These sind seine Untersuchungen als Beitrag zu einem Commentare über die Gedichte des Grafen nicht ohne Interesse. Ich habe mich unterdessen zur Erledigung dieser litterärischen Frage nach Rom gewandt und von freundlicher Hand die Nachricht erhalten, daß der dortige Codex nicht mehr als 9 Lieder des conde Don Pedro de Portugal enthalte, deren Anfänge die folgenden seien:

1) Que muyto bem me fez nostro senhor
aqel dia en que mel foy mostrar
hũa dona q̃ fez melhor falar —

2) Non quer a deus por mha morte rogar
nem por mha vida ia nom mha mester
oy aquel che orogar quyser —

3) Tal sazon foy en que eu ia perdi
. . bem ovve non cuydei aver —
4) Alvar rroiz mõnteyro mayor
sabe bem quelhi ellrey desamor
por quelhe —
5) Os privados q̃ del rey hã
por mal de muytos grã poder
seu saber eiantar aver
enonno comen nẽ odan —
6) Natura dus (l. das) animalhas
que som duã semelhanza
eo efazerem crianza —
7) Mandey pedir noutro dia
huũ alaão apaay varella
pq huã mha cadela —
8) Martim uasquez noutro dia
bu (hu?) staua en lixboa
mandou ffazer gram coroa —
9) Huũ cavaleyro avya
huã temda muy fremosa
que cada que nela sija
ajaz lhẽta saborosa
e huũ dia pella sesta —

Von diesen 9 Liedern kommt nicht eins in der lissaboner Sammlung vor. Aber hiermit sind die Ansprüche des Grafen an dieselbe nicht entkräftet, da diese Lieder sehr wohl in den verlorenen Blättern ihre Stelle gehabt haben konnten. Auffallend ist nur, daß in der römischen Handschrift der Vater so gut, der Sohn so schlecht bedacht worden ist. So viel sich aus diesen kleinen Bruchstücken ersehen läßt, gehören nur die beiden ersten Lieder und ver-

muthlich auch das dritte in das Gebiet der Minne. Das vierte bis achte beziehen sich auf das practische Leben; unter diesen ist das siebente besonders merkwürdig. In diesen letzteren sind Namen von Zeitgenossen genannt, was bei dem nur in Gefühle versunkenen Dionys ganz unerhört ist: Alvar Roiz Oberforstmeister, Paay Varella, Martim Vasquez. Keiner derselben kommt in dem Inhaltsverzeichnisse der vaticanischen Handschrift vor. Das neunte endlich ist ein erzählendes Gedicht, in dem lissaboner Codex ohne Beispiel. — Hier möge noch bemerkt werden, daß Moura p. XXIX diejenigen Trovas des letzteren Codex, welche anfangen: Muyt' ando triste no meu coraçon, ohne Zweifel auf Grund des vaticanischen, einem andern Dichter, Joam Vaz, beilegt. Derselben Trovas hat sich, beiläufig gesagt, Varnhagen als eines der Beweismittel seiner Untersuchung, als von Pedro herrührend, bedient.

Provenzalischer Einfluß.

Ein flüchtiger Blick auf die Erzeugnisse der altportugiesischen Kunstpoesie, wie sie sich in den beiden bisher besprochenen Sammlungen entfaltet, lehrt uns, daß sie sich der provenzalischen angebildet hat; sie macht ja z. B. den häufigsten Gebrauch von dem zehnsylbigen Vers. Wir haben diesen Vers bereits bei Alfons dem Weisen wahrgenommen und wegen seines Ursprunges auf die Provenzalen verwiesen. Es ist eine ziemlich alte litterärhistorische Sage, daß die poetische Kunst von ihnen nach Spanien und Portugal gekommen sei. Schon Santillana ist dieser Meinung. Estendieronse creo, sagt er, de aquellas

tierras e comarcas de los Lemosines estas artes á los Gallicos e á esta postrimera e occidental parte que es la nuestra España (p. LIV). Unter Lemosines versteht er die Provenzalen, unter Gallicos die Franzosen, nicht etwa die Gallegos oder Gallicier, die unter den Spaniern, die er sogleich nennt, mit einbegriffen sein mußten. Nunes de Leão sagt geradezu, König Dionys und dessen Zeitgenossen hätten die Provenzalen nachgeahmt: El Rei grande trovador et quasi o primeiro que na lingoa portuguesa sabemos screver versos (vgl. die obige Stelle aus Lope de Vega S. 12), o que este et os d'aquelle tempo começaraõ fazer a imitaçaõ dos Arvernos et Provençaes (Cronica d'El Rei D. Diniz bei Sarmiento p. 196 und Ferd. Wolf, Studien 699). Derselbe in einer lateinischen Schrift: Exstant hodie multa eius (Dionysii) carmina ... ex quibus apparet imitatum fuisse lemovices et avernos poetas (bei Moura p. XXII). Dionysius selbst erkannte den provenzalischen Einfluß an, wenigstens in Beziehung auf eine gewisse poetische Form, den Decasyllabus und den allen Strophen gemeinschaftlichen Reim (p. 64):

Quer' eu en maneyra de Proençal
Fazer agora um cantar d'amor cet.

Übereinstimmend sagt Santillana in einer andern Stelle: Despues destos usaron el decir en coplas de diez silabas *á la manera* de los Lemosís (p. LVI). Mit Recht beruft man sich, was den Einfluß der französischen Sprache betrifft, denn Französisch ist hier von Provenzalisch nicht zu trennen, auf die Übersiedelung zahlreicher französischer Ritter nach Portugal unter Heinrich von Burgund;

aber um französische oder provenzalische Kunstpoesie einzuführen, kam er zu früh, denn schon im J. 1095 hieß er comes portugalensis, als eine Kunstlyrik in Frankreich noch nicht vorhanden war. Seit ihrer Entfaltung, im folgenden Jahrhundert, sieht man sich noch vergebens nach einem Verkehr dieser Dichter mit portugiesischen Königen oder Großen um, denn daß Marcabrun Verse nach Portugal sendet, wie Milà y Fontanals geltend macht (S. 498), ist ein geringfügiger Umstand.* Aber der lange Aufenthalt des Infanten Alfons, nachmals Alfons III., in der Grafschaft Boulogne, mit deren Erbin Mathilde er sich (1235) vermählt hatte, also nahe dem liederreichen Flandern, so wie sein Besuch bei Ludwig IX. zu Paris darf in Anschlag gebracht werden, denn damals war es selten, daß ein Fürst der Stimme der Poesie kein Gehör gab. Sodann die Erziehung und Bildung seines Sohnes Dionysius, welche auf Verordnung des Vaters zum Theil von französischen Lehrern besorgt ward (Schäfer, Geschichte von Portugal I. 300). Endlich der freundschaftliche Verkehr zwischen den Höfen von Portugal und Aragon. Diese Momente sind schon öfters als einflußreich für die Ausbildung der lusitanischen Kunstpoesie bezeichnet worden. Ja, es wäre hier auch schwer gewesen dem provenzalischen Gesange nicht zu lauschen, der im ganzen christlichen Spanien so wie in Italien erscholl und selbst in Deutschland seinen Wiederhall fand. Nachgeahmte oder gar übersetzte Lieder

---

*) Eigentlich sagt Marcabrun nur:
En Castella et en Portegal
Non trametré aquestas salutz.

oder Stellen lassen sich indessen in den bis jetzt edierten Erzeugnissen portugiesischer Kunstpoesie schwerlich aufzeigen. In den Trovas num. 54 liest man:

Que farei eu, pois me vos non creedes?
Que farei eu cativo pecador?
Que farei eu vivendo senpre assi?
Que farei eu qu'en mal dia naci?
Que farei eu, pois me vos non valedes?

Diese Verse erinnern an Ugo von Saint-Cyr (Chx. III. 330):

Que farai ieu, domna, que sai ni lai
Non puesc trobar ses vos ren que bo m sia?
Que farai ieu, qu'a mi semblon esmai
Tug autre joy, si de vos no ls avia?
Que farai ieu, cui capdella e guia
La vostr' amors e m siec e m fug e m pren?
Que farai ieu, qu'autre joy non aten?
Que farai ieu ni cum poirai guandir,
Si vos, domna, no m voletz aculhir?

Aber die an den Stoßseufzer geknüpften Gedanken sind andre, außer etwa, daß pois me vos non valedes dem prov. si vos no m voletz aculhir einigermaßen entspricht.

In der lissaboner Sammlung befindet sich ein Lied mit zwei eingeflochtenen Versen in einer fremden romanischen Mundart. Der Refrän desselben lautet nämlich bei Varnhagen p. 145, berichtigt p. 350, also:

Dizer vos quer eu ua ren, sennor,
Que sempre ben quige *or sachaz ue ro*
Ya men que ie soy votr' ome lige.

Wie verzweifelt diese Verse dem Herausgeber scheinen, so sind sie doch unschwer herzustellen; man lese:

Dizer vos quer eu ua ren,
Sennor, que sempre ben quige:
Or sachaz veroyamen
Que ie soy votr' ome lige.

Für veroyamen lese man nur verayamen und so ist der dritte Vers ganz provenzalisch, der vierte kann es gleichfalls sein, wiewohl ome für om nicht gut ist. Indessen spricht der Reim ren: verayamen mit seinem nasalen n mehr für französische Mundart: statt sachaz wäre aber sachiez, statt ie je zu schreiben. Ob es selbstgemachte oder entlehnte Verse sind, thut wenig zur Sache. In jedem Fall liegt darin eine der Poesie Frankreichs dargebrachte Huldigung oder Anerkennung.

Will man den Einfluß der Sprachen des Nachbarlandes näher prüfen, so muß man vor allem den Styl der portugiesischen Kunstpoesie untersuchen, denn es ist nicht anzunehmen, daß sich dieser frei erhalten habe von Eindrücken so nah verwandter Idiome. Manche provenzalisch aussehende Wörter, Formen, Phrasen und Bedeutungen könnte freilich auch die lusitanische Mundart selbständig hervorgebracht haben, das ist unläugbar. Aber ein verhältnismäßig ziemlich sicheres Kriterium für die Einführung eines Ausdruckes aus der Fremde ist, wenn er die altportugiesische Lyrik nicht überlebt hat, wenn er mit ihr untergegangen ist, wie dies z. B. in Italien mit den eingedrungenen Provenzalismen geschehen. Solche durch den Umgang mit der fremden Poesie eingeführte Wörter scheinen z. B. die folgenden.

chaler unpersönliches Verbum, gelegen sein: co'

mha mort' oymays nŏ me chal D. 2.* Es ist das prov. caler (chaler), das franz. chaloir, und sonst im Portug. nicht vorhanden, aber in mehreren altspanischen Stellen vorkommend.

cousir (fehlt im Elucidario von Santa Rosa) betrachten: que ben cousir parecer de molher 'wer die Gestalt eines Weibes wohl betrachtet' D. 177; gleichbedeutend daselbst quen muy ben *vyr* este meu parecer. Vom prov. causir unterscheiden, erkennen, franz. choisir. Aber in den Trovas weicht die Bedeutung ab: quen me cousirá d' aqui morar 249, 3; nunca m'en cousirá p. 303, wo es heißen muß zurecht weisen, tadeln, wiewohl Varnhagen es mit acolher übersetzt. Dieselbe Bedeutung hat auch *cousecer*: e cousecen me do que fuy dizer T. p. 302, 1. Daher *cousidor* Tadler ds. p. 302,2 und *cousimento* p. 317 = prov. causimen Nachsicht, Artigkeit, altspan. cosiment.

entendedor Liebhaber: por que fuy seu entendedor T. 182, 4; vom prov. entendeire entendedor: puois la regina d'amor m'a pres per entendedor Chx. IV. 167. Das prov. Reimbuch p. 58b übersetzt drutz 'qui intendit in dominabus' d. h. dessen Sinn auf Frauen steht. Das neuport. Wort hat nur die Bedeutung Kenner.

falir fehlen, mangeln: a quen prez nen fremosura non fal D. 64; ca todo me fal T. 206; vom prov.

*) Mit D. bezeichne ich den von Moura, mit T. den von Varnhagen herausgegebenen Cancionero. Die Zahl hinter D bedeutet die Seite, da die Gedichte hier leider nicht numeriert sind; die erste hinter T. die Nummer des Liedes, die zweite die Strophe.

altfranz. faillir. Allein die Entlehnung ist zweifelhaft, da das gleichbedeutende port. falecer sich auf ein veraltetes falir zu stützen scheint.

fius (einsylb.) sicher: se eu fosse fius de a veer T. 177, 1; vom prov. fis, dies von fidus, neuport. fido, vgl. Etym. Wörterbuch II. c. Varnhagen erklärt es für eine Abkürzung aus fiuzo, welches eine Unform ist; fiuza (dreisylb.) aus fiducia ist berechtigt und vielleicht dankt fius diesem sein u. (Fehlt Eluc.)

greu in der Verbindung m'é greu es ist mir schwer, z. B. D. 55. 69; vom prov. m'es greu. Außer in dieser Redensart brauchen unsre Portugiesen nur grave, z. B. D. 23, doch sagt Alfons X. auch pequey greu 'ich sündigte schwer.' Die Trovas kennen nur m'é grave, z. B. 226, 1. Greu aber ist eine rein prov. Bildung. (Fehlt Elucid.)

lleu. T. 260, 2 liest Varnhagen pododes vos nenbrar ben ll'eu de min. Was soll dies heißen? Liest man ben lleu, so hat man das prov. Adverb ben leu, ben lieu, neuprov. beleu sehr leicht, mittelhochd. vil lîhte gleichbed., neuhochd. vielleicht.

lezer Muße, Erholung: jamays non ouv' y lezer D. 188; ca esta nunca da lezer T. 83, 2; = prov. lezer. Da das port. Wort auch außerhalb der Poesie, z. B. in einer Urkunde v. J. 1306, vorkommt, so ist es schwerlich hieher zu rechnen. Auch eine Form lazer kennt die alte Sprache.

mezcrar veruneinigen, entzweien: de me vosco mezcrar T. 130, 3; aquel bon ome con el mezcraron Alf.; = prov. mesclar, altfranz. mesler mit der-

selben Bedeutung, aber auch span. mezclar mischen. Neuport. mesclar hat die obige Bedeutung nicht, die Form mescrar fehlt ganz. Subst. mezcra T. 155, 2.

par Präposition, für per häufig vorkommend, wird allgemein aus dem Franz. erklärt, wobei aber sein Eindringen auf poetischem Wege nicht wahrscheinlich ist. Man sehe unten das Glossar.

pensado mit vorgesetztem en, z. B. nunca foi en pensado 'nie hatte ich im Sinn' T. 28, 2, aus prov. en pensat, altfranz. en pensé (wofür einige Herausgeber enpensé schreiben, s. z. B. Huon de Bord. p. 145): pr. aver en pensat Ferabr. v. 1550; no venc é pesat Boeth. v. 67. Ein port. oder span. Subst. pensado ist nicht vorhanden.

sen Verstand = prov. sen. Worauf es hier hauptsächlich ankommt, ist die ganz prov. Bed. Art und Weise, z. B. non guarrei per niun sen T. 180, 4, vgl. 127, 1. 187,3; neufranz. sens. Auffallend trifft damit zusammen das mittelhochd. sint Weg, in allen sint überall = franz. en tous sens; mhd. vier sinne (mit entstellter Form) = franz. à tous les quatre sens.

ter dan Schaden bringen T. 58, 4, und *ter prol* Nutzen bringen T. p. 317 = prov. dan tener, pro tener. Beide Redensarten scheinen außerdem weder im Portugiesischen noch im Spanischen vorhanden zu sein.

trobar dichten: Proençaes soen muy ben trobar D. 70; a boa dona por que eu trobava T. 240, 1; daher *trova* Gedicht, *trobador* (trovador) T. 16, 1 Dichter; vom prov. trobar, troba, trobaire trobador. Die Grundbedeutung in letzterer Sprache ist finden: in dieser

kennt es der Portugiese nicht und bedurfte es nicht, da ihm sein achar ausreichte. Er entlehnte es also für eine Bedeutung, für die er kein Wort besaß, denn poetar, poetizar, versejar sind von späterem Gepräge, nachdem trobar bereits veraltet oder erloschen war. Catalonien und zum Theil auch Aragon besitzen das Wort noch jetzt in seiner Grundbedeutung, da ihnen hallar fehlt; in dieser brauchen es auch zuweilen altspan. Dichter, denen es, wie andre prov. Ausdrücke, von außen zugekommen war. — Poeta wagte sich im dreizehnten Jahrhundert und später noch kein Dichter Spaniens zu nennen. Erst Alfonso Alvarez de Villasandino (Ende des 14. Jh.) stellt trobadores und poetas nebeneinander (p. 31 a), ohne unter letzteren lateinische Dichter zu verstehen. Der noch spätere Santillana (p. LX) gibt aber klar zu erkennen, daß poeta ein höherer Titel war: al qual (Francisco Imperial, einen Zeitgenossen von Villasandino) yo no llamaria decidor ó trovador, mas poeta.

Das auffallendste Beispiel des Einflusses der provenzalischen auf die Sprache der altportugiesischen Lyrik ist die unflectierte Form der 3. Pers. Sing. des Präs. Conj. einiger Verba. Erstlich, von *perdoar*, wenn man wünscht oder betheuert, z. B. deus mi perdon D. 23; se deus vos perdon T. 36; se deos me perdon Alf. X. Ächt portugiesisch wäre perdoe (perdoar steht T. 91, 4. D. 7 und oft), denn nie liest man z. B. so für soe = latein. sonet, eine gallicische Urkunde sagt daher ganz richtig: a quien deos perdoe (Esp. sagr. XLI. 380). Es ist das prov. perdó oder perdon: dieus m'o perdó 'Gott vergebe mir's.' Diese apocopierte Form

beschränkt sich indessen nicht auf die Dionysische Zeit: noch der Archidiaconus von Toro sagt in einem portugiesischen Gedicht (Baena p. 345) sy deus me pardon. Die ganze Formel ist vielleicht nicht durch die Poesie, sondern durch den Volksverkehr herüber gekommen. Das altfranz. Wort ist pardoinst. Zweitens, von *pesar*: non vos pes D. 50; que vos non pes T. 14, 1. 34, 2. 172, 3 (pes*e* vos 263, 1); prov. cui que pes 'wen es auch verdrieße', altfranz. poist. Zuweilen findet s. auch *ampar* für ampare: si deus m'anpar T. 76. 205, 2 (ampar*e* 99, 4); prov. ebenso si dieus m'ampar B. Born Chx. IV. 261, si Jeshu Crist m'ampar Guill. de Tud. v. 1844. So auch rog' a deus que desampar cet. T. 113, 3.

Endlich scheint auch die provenzalische Orthographie nicht ohne Einfluß auf die portugiesische gewesen zu sein. Der Provenzale pflegte nämlich das erweichte l und n mit lh und nh auszudrücken. Portugiesische Schreiber setzten dafür Anfangs ll und nn wie im Spanischen, also mellor, tenno, und so thut noch der Codex von Lissabon überall*, der römische aber braucht dafür überall lh und nh, wie in melhor, tenho, was der Sprache verblieben ist. Es ist nun nicht wahrscheinlich, daß eine solche dem Laute nicht entsprechende Schreibweise in beiden Sprachgebieten unabhängig sollte aufgekommen sein, vielmehr muß sie der Portugiese sich vom Provenzalen angeeignet haben, vgl. Roman. Gramm. I. 375. 394. Dieser Meinung ist auch Milá y Fontanals, Trovad. en Esp. 493 Note 4.

*) Nur schreibt er nny oder nni in estrannyar 174, 4. 230, 3. p. 298b = neuport. estranhar.

Dazu stimmt, daß diese eigenthümliche Anwendung des h erst gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts, wie Santa Rosa anmerkt, in den Handschriften oder Documenten anfängt (desfacelha z. B. ist vom J. 1287) d. h. zu einer Zeit, wo die provenzalische Litteratur schon einige Ausbreitung gefunden hatte. Man gesellte dieses h auch zu andern Consonanten, so in mha s. v. a. das einsylbige mia bei Dionys und in Urkunden des 13. 14. Jh., mheu für mieu Urk. v. J. 1280 Eluc., cambhar für cambiar 1295, D. 84 u. a. m.*

Noch wichtigere Zeugnisse provenzalischen Einflusses werden wir in den beiden folgenden Abschnitten kennen lernen.

Form.

In der Form offenbart sich die Kunstpoesie am entschiedensten; wir müssen also dieser Seite derselben die genaueste Aufmerksamkeit zuwenden. Hier muß es sich zeigen, ob und in welchem Maße die lusitanischen Sänger, so weit wir sie bis jetzt kennen, sich die provenzalischen

*) Die oben berührte Schreibweise lh, nh ist noch ein Problem der romanischen Sprachkunde. Ich erlaube mir hier einen Erklärungsversuch, den man weiter prüfen wolle. Die natürlichste Schreibung für erweichtes l war li oder lli, z. B. melliór (lat. meliorem); das doppelte l hatte seinen Grund in der Kürze des vorhergehenden Vocals und diese wieder in der darauf folgenden mehrfachen Consonanz lj (deutsch auszusprechen). Da aber in melliór der schriftliche Ausdruck den mündlichen nicht vollständig befriedigte, indem man das Wort auch dreisylbig lesen konnte mell-i-or, so verband man i mit l oben durch ein horizontales Strichlein, aus welcher Combination sich die Figur h ergab, also melhor. Dieses h ward denn auch auf n angewandt.

zum Muster genommen, aber auch, in welchem Maße sie die Volkspoesie, deren Dasein wir annehmen müssen, auf sich einwirken ließen.

Vorerst ist zu bemerken, daß wir von der Terminologie der ersten portugiesischen Kunst- und Hofpoesie aus den gedruckten Denkmälern derselben wenig erfahren. Wahrscheinlich kümmerte man sich auch wenig darum. Selbst die provenzalische Terminologie ist erst später in der Akademie von Toulouse zur Vollständigkeit, und man darf sagen, zu pedantischer Vollständigkeit gelangt.

Das lyrische zum Gesange bestimmte Gedicht heißt in unsern Quellen *cántiga,* z. B. T. 277, 1 querria fazer [en] ua tal cantiga; 277, 4 posso fazer a cantiga tan ben. D. 118 as cantigas nur in einer von fremder Hand herrührenden Überschrift. Dieses auch im Altspanischen vorhandene aus dem Plural von canticum (die cantica Salomonis waren ja weltbekannt) gezogene Wort ist unprovenzalisch. In Resende's Cancionero bedeutet es diejenige Liederform, welche der cancion der spanischen Cancioneros entspricht, d. h. einem Liedchen, das aus einer halben und einer ganzen Strophe mit Refrän besteht. Bei Resende findet sich im Reim auch die Betonung cantíga I. 22. 54. 239. 241. 407 u. s. w., die auch Gil Vicente nicht unbekannt ist, z. B. II. 52. III. 270 (Ed. de Hamb.) Ganz gleichbedeutend ist *cantar*: fiz meu cantar e loei mia sennor T. 218, 1; so 3, 1. 185, 1, 2, 3. 211, 1; bei Dionys nicht vorhanden, im Provenzalischen ganz üblich, ebenso üblich im Altspanischen, hier bereits im Poema del Cid, welches sich selbst diesen Namen beilegt: las coplas deste cantar aqui s

van acabando 2286. *Trova* Strophe, im Plural Gedicht, kommt in unsern Quellen zufällig nicht vor. Melodie heißt *son*, wie bei den Provenzalen: e chorando nunca farei bon son T. 277, 3; bei Alfons X.: macar poucos cantares acabei e con son (Nic. Ant.)

Was den Vers und zwar zuerst den trochäischen betrifft, so ist der sechssylbige d. h. der kleinere Redondillenvers (verso de redondilla menor) im Kunstliede gar nicht, ausgenommen einmal T. 148 mit längeren Versen gemischt, in Anwendung gekommen:

Coitado pola que non quis dizer
A mi n'outro dia
O per que guaria,
Per que gran prazer
Ela me faria cet.

Die Provenzalen verschmähten ihn, wie andre kurze Verse, nirgends, den Portugiesen mochte er allzu sehr an das Volkslied erinnern oder wegen seiner Kürze der höhern Lyrik unwürdig scheinen. Im Volkslied sehen wir ihn einmal bei Dionys:

Ma madr' é velida,
Vou m'a la baylia (178).

Aber den achtsylbigen, den schönen Romanzenvers (verso de redondilla mayor), hatte man keine Lust zu verbannen. Der König bedient sich dessen häufig, etwa in 20 Liedern, der Ungenannte nur selten, etwa in 8 zum Theil volksmäßig gehaltenen mit kurzen Strophen. Über einen Versuch im zehnsylbigen sehe man weiter unten.

Der kürzeste jambische Vers, nur bei Dionys, etwa

in 7 Gedichten, ist der Sechssylbler, bekannt genug aus der Didactik der Provenzalen. Ein Beispiel:

En gran coyta senhor (15);

mit weiblichem Schluß:

Non poss' eu meu amigo (156).

Einer der beliebtesten ist dagegen der achtsylbige, z. B.

Praz m'a mi, senhor, de moirer (D. 1);

mit weiblichem Schluß:

Non chegou madr' o meu amigo (D. 136).

Por deus e que de min pensasse (T. 85).

Nächst dem Decasyllabus haben ihn beide Dichter am häufigsten angewandt. Sehr üblich, mit männlichem Versschluß, ist er auch bei den Troubadours: der Graf von Poitiers z. B. ist ihm geneigt, Bernart von Ventadour hat drei berühmte Lieder Non es meravelha s'ieu chan, Chantars non pot gaire valer, Quan vey la laudeta mover, ganz darin abgefaßt. Welche Rolle er in der erzählenden Dichtkunst Nord- und Südfrankreichs spielt, ist bekannt; in dieser Rolle erscheint er auch in Spanien, aber nur als Fremdling.

Derjenige Vers, der unter allen bisher aufgezählten am meisten in Anwendung kam und den man für den passendsten hielt, wo es galt einen etwas höheren Flug zu nehmen oder ernstere Betrachtungen auszusprechen, ist unzweifelhaft der zehnsylbige. Was seinen Bau betrifft, so war es bei den Troubadours Gesetz, von dem sie selten abwichen, daß der Hauptton auf die dritte oder vierte Sylbe fallen, hinter der vierten aber eine Cäsur eintreten mußte, z. B.

Si cum l'álbres | que per sobrecargar
Fraing si mezéis | e pert son fruig e se.

Aber weder Dionys noch der Ungenannte haben dies harmonische Gesetz genau beobachtet: die Stelle des Accentes ist bei ihnen ziemlich willkürlich. Oft z. B. betonen sie die fünfte Sylbe, ja nicht selten ist nur die Sylbenzahl das was ihnen den Vers macht, vgl. Altromanische Sprachdenkmale S. 103. Beispiele:

Ca de mim matar amor non m'é greu (D. 69).
Poys da mays fremosa de quantas son (96).
Ey mui graḿ pesar se deus mi perdon (100).
Praz a vos senhor por qual vos el fez (115).
Chorando cativ' e meu coraçon (T. 277).
E de pran segundo meu conoscer (T. p. 317).

Bei Dionys sind unter den ersten 100 Versen etwa 61 in provenzalischer Weise gebaut, bei seinem Kunstgenossen findet dasselbe Verhältnis Statt. Auch Alfons X., dem die Troubadourspoesie so vertraut war, band sich nicht an das bemerkte Gesetz, wie aus den abgedruckten gallicischen Stanzen hervorgeht.

Dies zusammengefaßt gewähren unsre beiden Dichter nicht mehr als vier herkömmliche Arten von Versen, den achtsylbigen trochäischen, den sechs-, acht- und zehnsylbigen jambischen, alle den Provenzalen sehr geläufig. Aber dabei blieben sie nicht stehen. Zu einer gewissen Mannigfaltigkeit der Versform ladet die lyrische Dichtkunst vor allen andern ein, sie ist musicalisch und liebt Wechsel der Melodie. Die noch nicht zur Schau gestellten Versarten beschränken sich indessen auf einzelne Lieder, großentheils aber fanden sie ihre Stelle in solchen, die wir nach Styl und Inhalt volksmäßig nennen dürfen. Die Mannigfaltigkeit der Versformen kam nur durch ihre Vielsylbigkeit

im Verbindung mit der von den Dichtern gewählten Cäsurstelle hervorgebracht werden, denn die verschiedenen Arten der kürzeren Verse waren leicht zu erschöpfen.

Hier handelt es sich vor allem um zwei berühmte Versarten, den Alexandriner, der aus der Fremde gekommen, und den verso de arte mayor. Es fragt sich, ob unsre Dichter sie kannten, und, wenn auch selten, sie gebrauchten?

Es finden sich einige Beispiele von vierzehnsylbigen Versen mit jambischem Wandel, die in zwei ganz gleiche Hälften, jede mit weiblichem Ausgang, zerfallen, mithin, da der weibliche Ausgang nicht zählt, zwölfsylbig sind, also Alexandriner genannt werden können. Bei Dionys (138):

De que morredes filha | a do corpo velido?
Madre, moyro d'amores | que me deu meu amigo.

In den Trovas (4):

Pero eu m'ei amigos | non ei niun amigo,
Con que falar ousasse | a coita que comigo cet.

Derselben Versart hatte sich Alfons X. in seinen Marienliedern mehrfach bedient, z. B. (Nic. Ant.):

Beneito foi o dia | e ben aventurada
A ora que a virgem | madre de deus foi nada.

anderswo:

Com deus fez vino d' agua | ant' archetrislino,
Ben assi pois sa madre | acrecentou o vino.

Allein vermöge der durchgeführten völligen Gleichheit der Hemistiche entfernt sich der Vers wieder von dem Wesen des Alexandriners, der einen wenn auch regellosen Wechsel männlicher und weiblicher Cäsur fordert. So handhabten ihn auch die Provenzalen, wenn sie ihn, was sel-

ten geschah, für die Lyrik benutzten. Die portugiesische Form aber ist wohl gar nicht einmal durch ihn hervorgerufen worden, das Zusammentreffen beider zufällig, denn man kann sich ihn aus zwei sechssylbigen jambischen Versen mit ans Ende verlegtem Reim zusammengesetzt denken. Erklärt man ja auch z. B., ganz zutreffend, den verso de arte mayor aus einer Zusammensetzung zweier versos de redondilla menor (Rengifo, Sarmiento, F. Wolf zu Ticknor u. a.) Ein Beispiel jener kurzen unmittelbar gebundenen Verse, die man, wenn der Accent regelmäßig wechselt, den anacreontischen vergleichen kann, ist das folgende:

Bon dia vi, amigo,
Poys seu mandad' ey migo (D. 135);

Desgleichen mit eingelegtem Refrän:

Amigo, meu amigo,
Valha deus,
Vede la frol do pinho (D. 144).

Der Doppelvers findet übrigens sein Ebenbild im italiänischen Volkslied, nur ist hier die Behandlung freier:

Me ne ando a casa, a casa della signora
E la trovai nel letto, che lei dormiva sola.

Kürzt man das zweite Hemistich des portugiesischen Verses um eine Sylbe, so entspringt die folgende Versart (D. 179):

Coytada viv' amigo | por que vos non vejo,
E vos vivedes coytad(o) | e con gram desejo;

doch ist das Lied nicht fehlerfrei. Mit noch weiterer Verkürzung und männlichem Reim (D. 171):

Gram tenp' a, meu amigo | que non quis deos,
Que vos veer podesse | dos olhos meos.

Hier ist auch einer Combination zweier jambischen Achtsylbler (oben S. 38) mit männlichem Reim zu gedenken, von welcher in den Trovas 175 ein Beispiel vorliegt:

Ando coitado por veer | un ome que aqui chegou,
Que dizen, que viu mia sennor | e dirá me se lle falou.

In dem Refrän tritt das Hemistich wieder in sein Recht ein als selbständiger Vers:

E falarei con el muit' y
En quan muit' a, que a non vi.

Wir wenden uns nun zum verso de arte mayor. In der Periode der zweiten portugiesischen Hofpoesie so wie gleichzeitig bei den Spaniern war er in ausgebreiteter Anwendung. Man formte achtzeilige Stanzen daraus, worin die Reimstellung nicht fest bestimmt war. Am meisten Beifall fand allmählich die mit eingeschlossenen Reimen abba, acca, welcher sich namentlich Villasandino und später Juan de Mena bedienten. Andre Stellungen waren abba, acac; abba, abba; abab, bcbc; abab, bccb; letztere bei Lopez von Ayala und in der Danza de muerte, bei Villasandino sogar abababab. Dagegen bedient sich der Archidiaconus von Toro in einem portugiesischen Gedicht (Canc. de Baena p. 345) einer siebenzeiligen Stanze abba, cca. Die Geschichte dieses Verses läßt sich also bis gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts zurückführen; aus früherer Zeit ist sein Dasein bis jetzt nicht mit Bestimmtheit nachgewiesen worden, denn die Ächtheit der coplas de arte mayor bei Alfons X. unterliegt gerechtem Zweifel; ob der Vers in den cantigas des Königs eine Stelle gefunden, muß die Zeit lehren. Unsre Lyriker mögen ihn nicht für gleich berechtigt gehalten haben mit

dem Decasyllabus, vielleicht nur darum weil sie ihn bei ihren Lehrern und Meistern nicht vorfanden. Indessen wird es sich nicht bestreiten lassen, daß bei Dionys zwei Gedichte vorliegen in regelrechten Versen dieses Gepräges, beide zu den sogenannten cantigas de amigo gehörig. Sie müssen hier ganz stehn. Zuerst p. 148 ein Gespräch zwischen Freund und Dame:

En grave dia, senhor, que vos oy
Falar e vos viron estes olhos meos! —
Dized', amigo, que poss' eu hi fazer
En aqueste feyto, se vos valha deos? —
E avede (avedes *M.*) mesura contra mi, senhor. —
Farey, amigo, fazend' eu o melhor. —

Hu vos en tal ponto eu oy falar,
Senhor, que non pudi depoys ben aver. —
Amigo, quero vos ora perguntar,
Que me digades o que poss' y fazer. —
E avede cet.

Des que vos vi e vos oy falar,
Non vi prazer, non dormi, non folguey. —
Amigo, dizede, se deos vos perdon,
O qu' eu hi faça, ca eu non no sey. —
E avede cet.

Str. 1, V. 3 lese man um des Reimes willen eu fazer hi; Str. 3, V. 1 aus demselben Grunde falar non, Vs. 2 Vi prazer, *senhor* rc., diese Einschiebung befriedigt die Syllbenzahl und zugleich den Sinn oder die Einrichtung des Gedichtes, in dessen wechselnder Rede senhor und amigo niemals fehlen. Als Decasyllaben lassen sich nur lesen Str. 2, V. 1, und Str. 3, V. 4, nicht Str. 1, V. 1,

da dia zwei Sylben macht. Da aber in den versos de arte mayor die erste Sylbe jedes Hemistichs auch ausbleiben und der Accent auch auf der dritten Sylbe des zweiten ruhen darf, so konnte ein solcher Vers leicht mit einem Decasyllabus zusammenfallen, wie z. B. bei Lopez de Ayala (Baena p. 553):

Seria a todos grant yerro de plan,
Que nunca fueron nin son nin seran.

Alle andre lassen sich nur als versos de arte mayor lesen, wobei man nicht vergessen darf, daß, wiewohl die normale Gestalt dieser Verse in der Zusammenfügung zweier Verse de redondilla menor angenommen wird, doch jedes Hemistich einen Auftact von einer Sylbe gestattet, was in dem obigen Gedicht allerdings mehrmals geschieht. Das zweite der bemerkten Gedichte findet sich p. 194 und lautet:

Vay s'o meu amig' alhur sen mi morar
E par deos, amiga, ey end' eu pesar,
Porque s' ora vay e no meu coraçon
Tamanho que esto non é de falar,
Ca lho defendi e fazo gram razon.

Defendi lh' eu que se non fosse d'aqui,
Ca todo meu ben perderia por hy.
E ora vay s' e faz mi grã traïçon;
E des oymays que seja de mi,
Non vej' y, amiga, se morte non.

Unter diesen Versen ist nicht einer wie ein provenzalischer Decasyllabus gebaut; leidlich ist 1, 4, nothdürftig d. h. mit dem Accent auf der fünften sind 1, 2. 1, 5. 2, 3 (e ora zu zwei Sylben gerechnet). 2, 5. Die andern wider-

streben diesem Metrum vollständig, sind aber, nebst den ersteren, genügende versos de arte mayor. Es wird nicht überflüssig sein, die von dem einfachen Schema dieses letzteren Metrums, wonach jedes männliche Hemistich fünf Sylben, jedes weibliche sechs enthalten soll, abweichenden Fälle mit entsprechenden Beispielen aus dem Cancioneiro geral zu rechtfertigen. Mit Str. 1, V. 3 und 5 vergleiche man No amo ni punto el amor popular II. p. 86 und Denigrays a vos e vuestro grand honor 76. Mit Str. 1, V. 2 vgl. Pidindo que paz lh' aprouvesse fazer 282. Mit 2, 9 Porque depoys de ter esperança 279. Mit 2, 10 Alguma esperança que receberes 453.

Aus der lissaboner Handschrift läßt sich, wie es scheint, nur das folgende kleine Gedicht (227) für unsern Vers in Anspruch nehmen:

Sazon sei ora, fremosa mia sennor,
Que eu avia de viver gran sabor.
Mais soon por vos tan coitado d'amor,
Que me faz ora mia morte desejar.

Pois neun doo non avedes de mi,
Sennor fremosa, grave dia vos vi,
Ca soon por vos tan coitado des y,
Que me faz ora mia morte desejar.

Oder haben wir darin Decasyllaben mit epischer Cäsur anzunehmen? Dem widerstrebt leider der 3. Vers beider Strophen, worin weder die Accentuation pór vos noch die Synärese von sóon gestattet werden dürfte. Dazu kommt, daß diese Cäsur bei den Provenzalen in strophischen Gedichten höchst selten war, eine Nachahmung derselben also nicht zu vermuthen ist.

Noch über eine andre Erscheinung auf dem Gebiete der Metrik ist hier zu berichten. Nicht selten bemerkt man nämlich einen zehnsylbigen Vers mit weiblichem Reim, die letzte (unbetonte) Sylbe mitgezählt. Das Lied bei Dionys p. 182 ist ganz darin abgefaßt, die erste Stanze lautet:

Ay fals' amig' e sen lealdade,
Ora vej' eu a gram falsidade
Con que mi vos a gram temp' andastes,
Ca d'outra sey eu ja por verdade
A quen vos atal pedra lançastes.

In einem andern Liede, 84, folgen diese Verse gleichfalls hintereinander, nur der Refrän besteht aus kürzeren:

Senhor, que de grado ieu querria,
Se a deos e a vos aprouguesse (proug. *M.*),
Que hu vos estades, estevesse
Con vos, que por esto me terria
  Por tan ben andante eat.

Ebenso in einem Lied p. 131, wo der Refrän aber aus Decasyllaben besteht. In andern Gedichten wechseln beide Versarten; so 158:

Por deos, amigo, quen cuydaria,
Que vos nunca ouvessedes poder
De tam longo tenpo sen mi viver?
E des oymays, por Santa Maria,
Nunca molher deve, ben vos digo,
Muyt' a creer per juras d'amigo.

So ferner Nostro senhor 38, Quisera vosco 168. Diese Versart muß zu den trochäischen gehören: sie überschreitet das Maß der Redondilie um zwei Sylben und ist, da sie keinen sicheren Ruhepunct gewährt, keine glückliche, auch

anderwärts, namentlich bei den Provenzalen, nicht leicht vorkommende Erfindung. Uns Deutsche erinnert sie an Göthe's

Was ist Weißes dort am grünen Walde —

Sofern sie sich mit männlichen Decasyllaben mischt, vergleicht sich dieser Wechsel zwischen Versen von gleicher Sylbenzahl und verschiedenem rhythmischen Wandel dem in provenzalischen oder altfranzösischen Gedichten, welche aus achtsylbigen Versen, theils jambischen männlichen, theils trochäischen weiblichen, zusammengesetzt sind, z. B.

Dieus qu' es ses tot comensamen
E fetz tot sant es, de nien,
De premier creet natura
Regen tota creatura.

Auch der Dichter der Trovas kennt den trochäischen Decasyllabus und mischt ihn am liebsten mit dem jambischen, z. B. 120:

Pero eu vej' aqui trobadores,
Sennor e lume destes ollos meus,
Que troban d' amor por sas sennores,
Non vej' eu aqui trobador, par deus,
Que m' oj' entenda o por que digo:
Al é alfanx e al seserigo.

Derselben Structur sind 77. 171. 180. 219. Gemischt mit achtsylbigen jambischen sieht man unsern Vers 78:

Tanto me senç' ora ja cuitado,
    Que eu ben cuido, que poder
    Non aja ren de me valer.
Ca esta cuita, mao pecado,
    Tal me ten ja, que non ei [eu] sen cet.

Mehrmals findet sich die Sylbenzahl verletzt, was aber fast immer in handgreiflichen Fehlern seinen Grund hat.

D. 85, Z. 12 Terria mi razon, faria ist ein verderbter Vers. In 132, 1 Non veg' eu ren de que vos hi peccades ist de überflüssig. Das. Z. 2 Sen hi mays aver, mays guanhades l. gaanhades. 183, 5 Ora vej' eu o gran malderto l. grande. T. 120, 2 Non vej' ome de quantos vejo l. non vej' eu ome wie in der folgenden Strophe. 171, 1 O entender como seria: es fehlt am Anfange ein Substantiv, etwa sen. 171, 4 E mal me via, mais peor m' iria l. vai für via. 180, 3 E de min a ja muito proffaçado l. mui. Das. E porem soon mays pouco preçado ist mays zu streichen. Das. 4 Esta coyta ten me chegado l. achegado wie z. B. 77,3.

Auch Alfons scheint dergleichen Verse, aber mit männlichem Reim, also neunsylbige, gebaut zu haben:

Sennor, vos embïastes por mi
E tanto que vosa carta vi,
Vin, quanto pude, áquem aqui.
Et el rey logo respos ll'asi.

Man müßte das ganze Gedicht vor Augen haben, um sein metrisches Verhalten beurtheilen zu können.

Bei der Annahme eines trochäischen Decasyllabus ist indessen zweierlei zu bedenken. Es gibt einige Lieder in zehnsylbigen Versen mit Cäsur nach der fünften Sylbe; man müßte jedem Hemistich jambisches Metrum zuerkennen. Dieser Art ist T. 119:

A mais fremosa | de quantas vejo
En Santaren e | que mays desejo,
E en que senpre | cuidando sejo,
Non cha direi, mais | direi comigo:
Ay Sentirigo | ay Sentirigo,
Al é alfanx e | al seserigo.

Dieser Art etwa auch T. 184. In demselben Metrum singt Alfons:

A que deus ama | amar devemos,
A que deus onra | nos muyt' onremos.

Auch die so eben als trochäische aufgefaßten Verse haben diese Cäsur sehr oft, aber bei weitem nicht überall: sie kann sich zufällig eingefunden haben. Einem Beispiele wie T. 171

Que nulla culpa | y non avia

stehen in demselben Liede andre gegenüber, die eine solche Zerlegung nicht zulassen, wie

E se eu est' ouvess', auveria.
E con tod' est' ainda seria.

Auch wäre es ein Widerspruch, wenn der oben citierte Vers Al é alfanx cet. einen andern Vortrag verlangte als in dem früher citierten Lied 120, dessen 1. und 3. Vers die angenommene Cäsur nicht erlauben. Nur das Studium der übrigen Dichter kann uns darüber aufklären, ob hier zweierlei Versarten anzunehmen seien oder nicht. Das zweite Bedenken ist: sind auch diese Zehnsylbler nicht vielmehr als versos de arte mayor aufzufassen? Ein starker Einwand dagegen ist aber die bestimmte Sylbenzahl, an welche sich die zuletzt genannte Versart nirgends bindet. Doch bedarf dieser Gegenstand nochmaliger aufmerksamer Prüfung.

Die Genossen der zweiten Kunstschule bedienten sich nur zweier Arten von Versen nebst ihren zum Wechsel damit bestimmten Hälften, nämlich des genannten verso de arte mayor und des verso de redondilla mayor, doch kommt der verso de redondilla menor, der sechssylbige, zuweilen ungemischt vor. Sie suchten die Kunst

mehr in scharfsinnigen und witzigen oder auch in ernsten und würdigen Gedanken als in der Mannigfaltigkeit des Versbaues.

Wir kommen hier auf ein wesentliches Stück der Metrik, die Sylbenzählung. Sie kann nur da Bedeutung haben, wo zwei Vocale sich treffen, ohne einen Diphthong zu geben, was im Portugiesischen besonders häufig vorkommen muß, weil der Ausfall gewisser Consonanten, wie l und n, hier sehr häufig eintritt. Zählten die Dichter nun zwei nicht zu einem Diphthong zusammenschmelzende Vocale für zwei oder für einen? Man begegnet in diesem Punct einigen Widersprüchen, die sich leicht aus der Unzuverlässigkeit der Handschriften erklären. Doch mag in einzelnen Fällen der Grund dieser Widersprüche oder dieses Schwankens darin liegen, daß der poetische Styl noch nicht vollständig ausgebildet war. Die italiänische Regel aber, daß zwei auslautende Vocale eines Wortes im Innern des Verses anders gezählt werden als am Ende, indem sie dort nur eine, hier zwei Sylben geben, findet im Altportugiesischen nicht Statt, wie sie auch im Neuportugiesischen nicht Statt findet, wo z. B. mao an jeder Stelle des Verses einsylbig, fêo zweisylbig ist. Das aber ist leicht wahrzunehmen, daß im Fortschritt der Sprache auch die Synärese fortschreitet und endlich zur Vereinfachung vocalischer Combinationen führt: seer ser, viir vir, poer pôr. Schon im Cancioneiro geral spricht sich dieser Fortschritt entschieden genug aus.

Was die Gruppen AA und AO betrifft, so sind die Dative des Artikels zweisylbig, worüber das Nähere

unten in der Grammatik. Man merke ma-o (lat. malus) z. B. D. 53. T. 114, 1. 164, 3, später einsylbig mao. Einsylbig auch bei den Alten vaã (lat. vana) D. 34. — AE getrennt in qua-es D. 37, desgl. bei Stuart 94a, wofür bei Varnhagen 286 quales, bei den Neueren und schon im Canc. ger. quaes, taes, wie auch caem (cadunt), sejaes sejais. Getrennt tra-edor D. 49. T. 99, 4, jetzt traidor. — AI: a-y (= fr. il y a) T.; a-inda T. 133, 2. 216, 2, noch Canc. ger. 1. 299 ꝛc., bei Camoens nur ainda, so schon T. 143, 1. 177, 1, wenn nicht zu bessern ist; tra-içon D. 191. 194. — EE: mercé-e D. 44. 45. 115, mercê T. 284, 2. Verba cre-er, se-er, ve-er. — EO, EU: ce-o (coelum) Alf. X., ceu T. 21, 2, bei den Neueren ceo; ve-o (venit), ave-o (advenit) überall. Die Einsylbigkeit von deos deus, meos meus ist unzweifelhaft; wo sie zweisylbig gelesen werden können, ist ein Fehler anzunehmen. — Die Combination IA auch außerhalb des Reimes zweisylbig zu sprechen: dazu neigen alle Schwestersprachen, nur nicht die italiänische, die bereits in ihrer ältesten Zeit Synärese eintreten läßt. So denn altport. di-a (dies), vi-a (via), in der Conjugation avi-a, devi-a, poderi-a, fari-ades, vive-lo-y-a, nicht anders bei Camoens di-a, vi-a, queri-a, movi-a, vi-am, di-ante. Wo einsylbiges ia steht, ist der Vers in Unordnung, z. B. queria ora T. 3, 1 (del. ora); sabia 90, 2 (del. mi); queria (del. de) 212, 3, Vs. 6; deviades p. 317 (del. vos). Spanisch wie portugiesisch: habi-a, pareci-a, mi-a, zuweilen aber doch, z. B. bei Calderon, habia u. s. w. Einsylbig im Altport. ist das Pronomen mia, das daher auch mha geschrieben wird; es ist untauglich

zum Reime. — II immer zweisylbig: vi-ir (venire) u. dgl. — IU in ni-un, aber einsylbig fius, s. oben S. 32; so die Perfecta wie viu, dormiu. — OA und OO: bo-a (lat. bona) ist allgemein, unrichtig boa T. 193, 3. 209, 3; Masc. bo-o Alf. X.; do-o (sp. duelo) überall; so-o (solum) Alf. X., statt dessen sol D. T.; so-on (sum). — OE: do-er (dolere), so-er (solere) überall, po-er (ponere) noch Canc. ger. Einsylbig soes (T. sodes) erst bei König Pedro. — OI: so-idade D. 58. 156. — UA: hũ-a (lat. una), so noch bei Camoens neben hũa. Zweisylbig du-as, auch Canc. ger. und später. Su-a D. 49, bei Camoens su-a und sua.

Findet das Zusammentreffen zweier Vocale im Aus- und Anlaute zweier Wörter Statt, so können sie für zwei Sylben zählen. Der Hiatus ist also erlaubt, mag der erste Vocal nun tonlos oder betont sein, z. B. nunca ome, contra ele, cousa ende, vejo aqui, ca esto, que amo, que ey, assi ome, se eu, se o fezer, de a veer, e o mellor, e a servir, perdi o sen e a razon. So halten es auch die Späteren noch, z. B. dona Ynes, nunca errey, tolha ousadia, terra em que Canc. ger., cada hum, espesso ar Cam. Lus. So die provenzalischen Lyriker: vida e pretz, morta es, puesca apoderar, penre anava, apenre assatz, Aere e Sur, lauzi ab; nach betontem Endvocal que anc, qui en, si aissi, so es u. dgl. Auch der port. Artikel kann vor einem Vocalanlaute Hiatus machen, wie in o amor, do affan, bei Camoens o ouro (alle dreisylbig), so der provenzalische la und li, wie in la ost, la onor, li auzil.

Zwei Vocale in der angegebenen Stellung können

aber auch eine metrische Sylbe ausmachen, was, obwohl sie beide gesprochen werden, in der romanischen Metrik Synalöphe oder auch Elision heißt. Es ist gemeinromanische Sitte. Kann z. B. der Artikel, wie wir eben sahen, vor Vocalen für sich eine Sylbe füllen, so kann er eben sowohl auf dies Recht verzichten: so in o ome (zweisylbig), bei Camoens o esforço (dreisylb.), a ala (zweisylb.) In dieses Verhältnis treten bei den Alten nicht leicht Diphthonge ein: ein paar Beispiele sind mentio o D. 137, eu osmar T. 153, 3, entrou a Alf. X. Bell. p. 18 (alle dreisylbig). Eine so starke Häufung der Vocale wie bei den Neueren, z. B. bei Camoens in para a ilha, que a escura (beide dreisylb.), deo a escrever (viersylb.), scheinen sie nicht gewagt zu haben. Die gebildete oder gelehrte Poesie schreitet um des Grundsatzes willen leicht zum Übermaße. Nicht für Vocale zählen die nasalen Auslaute, machen also für sich eine Sylbe (nem eu zweisylb.), eine Regel, über welche sich aber doch Camoens einigemal hinaussetzte.

Elision im eigentlichen Sinne (Apostrophierung) ist überall erlaubt: nunc' assi, ond' aja, og' om (wo g palatal ist), quant' ora, d'escusar, m'amor, m'oystes, m'ende, ll'eu, ll'ouso. Nicht selten wird auch der Anlaut von Elision betroffen: ja 'lguem, ora 'stou, coita 'n que. Beide Fälle sind den Provenzalen hinlänglich bekannt.

Der Reim ist männlich oder (seltner) weiblich, der gleitende ist nicht in Anwendung.* Unter den verschiedenen

*) Die im Folgenden gebrauchten provenzalischen Beispiele lassen sich aus Bartschs gründlicher Abhandlung über die Reimkunst der Troubadours (Eberts Jahrbuch I.) leicht ergänzen.

Arten desselben, ohne Rücksicht auf sein Geschlecht, ist zuerst der leoninische oder reiche Reim der Franzosen, aber auch den Provenzalen bekannt, zu nennen. Ihn haben unsre portugiesischen Kunstdichter nicht angenommen, denn wo er vorkommt, wie in razon : sazon, ist es Zufall. Mehrmals aber begegnet der grammatische oder derivative, den man den Troubadours abgelernt haben muß, z. B. consellado, consellar, cuidado, cuidar, tenna, ten, venna, ven u. s. f. durch das ganze Lied T. p. 299. Ein anderes Beispiel: desamar, desamou, buscar, buscou, eu, dar, deu, worin aber eu diese Art Reimung unterbricht. Sie kommt auch später, häufig zumal bei Alvarez von Villasandino vor, wie num. 143 amigo, amiga, castigo, castiga, abrigo, abriga, num. 144 porfio, porfya, fyo, fya, zuweilen auch im Canc. geral, z. B. III. 306. 415. Ein Beispiel des zusammengesetzten Reimes findet sich in vi-as, dias T. 119, 2, der aber in dieser Weise, d. h. mit dem Personalpronomen (as) vollzogen, aller romanischen Poesie eigen ist. Die Troubadours bedienten sich zuweilen des gebrochenen Reimes, wie auch griechische und römische Dichter das letzte Wort des Verses zu brechen kein Bedenken trugen: der erste Theil des gebrochenen Wortes dient zum Reime, der zweite wird dem folgenden Vers oder Verstheile zugewiesen (aten-dre, vil-tat, cor-tezia, vgl. Bartsch, Reimkunst der Troub. 194). Dasselbe geschieht in den Trovas 206 mit coitada-mentre, wo coitada reimt auf nada; dem entspricht prov. sotil-men bei Elias Cairel Mahn n. 186, oder differente-mente bei Dante Par. 24, 16; ja dieser Trennung, die ihren guten etymologischen Grund hat, bedienen sich die

classischen Dichter der Spanier unbedenklich. Andre portugiesische Beispiele sind servir-ei T. 95, 2, morrer-ei 179, 2, doer-s-ia (nicht doer-si-á zu schreiben) 133, 2. — Hin und wieder kommt auch die systematische Wiederholung eines Reimwortes vor, indem auf dessen Bedeutung, wie bei dem rührenden Reime (prov. rim equivoc), keine Rücksicht genommen wird, z. B. queixava, dia, falava, dizia, forçava, dia D. 34; oder estou, ben, ben, estou, meu, seu D. 28; desgleichen prazer, prazer, ben, perder, viver, creer T. 53. Eine unmelodische Spielerei ist es, alle Verse einer Strophe auf dasselbe Schlußwort ausgehen zu lassen, wie dies T. 195 mit Anwendung der Wörter vi, ben und veer geschieht. Die Troubadours thaten dasselbe mit zusammengesetzten Wörtern: so reimt Guillem von Saint-Didier entremetre, trametre, esdemetre, esmetre, metre, prometre Chx. III. 302. — Ungebundene Verse (prov. rims estramps) erlaubt das Kunstlied nicht leicht; T. 105, 111 und 149 kommt dies allerdings im ersten Vers jeder Strophe, T. 181 im ersten und vierten vor. Dem volksmäßigen Liede genügt, wie wir unten sehen werden, die Assonanz.

Sofern der Reim in das System der Strophe eingreift, läßt sich noch Verschiedenes wahrnehmen. Bei den Troubadours war es Regel, daß sämmtliche Strophen des Liedes an gleicher Versstelle dasselbe Geschlecht des Reimes beobachten mußten: das brachte eigentlich schon die Tonweise des Liedes mit sich. Bei Dionys kommen einige Ausnahmen vor. S. 52 finden sich die männlichen Reime loução und certão gegenüber den weiblichen cuberto, certo (so lese man für certão) und namorado,

pecado, desgleichen 86 mão, verão, louçâo, vão gegenüber den weiblichen talhada, dia u. s. w. An eine ursprünglich spanische Abfassung ist nicht zu denken: ihr widersprechen einzelne der übrigen Reimwörter. War etwa damals -ano neben -ão häufiger im Gebrauch als dies jetzt z. B. in anciano neben ancião der Fall ist? Louçano für loução, sano für são sagt Dionys ja selbst. Aber in andern Gedichten liegt dieser Ausnahmefall klar vor Augen. S. 81 stehen forte und morte im Widerspruch mit cor, amor u. s. w., Seite 128 wiederum morte und forte mit prazer, trager. S. 129 laufen grado, namorado parallel mit deos, meos, S. 131 amigo, castigo mit coraçon, beençon, S. 155 amigo, queredes mit ben, querer, S. 18 teedes, queredes, devedes mit ja, á, estará. Bemerkenswerth ist, daß unser anonymer Dichter nie gegen die provenzalische Regel sündigt, denn aus 123, das man entgegensetzen könnte, ist nichts Sicheres zu entnehmen, da dieses Gedicht in Unordnung ist. Aber die später auf nationale Metrik gegründete Kunstpoesie wußte von dieser Regel nichts mehr.

Was die Vertheilung der Reime in den Strophen betrifft, so kann 1) jede derselben, abgesehen vom Refrän, ihre besonderen in keiner der andern vorkommenden Reime haben (rim singular in den Leys d'amors). Hier kann es geschehen, daß jede Strophe nur einerlei Reim hat, so daß alle Verse zusammen reimen (prov. rim continuat, cobla continuada), z. B. 1. Strophe ren, ben, sen, ven, quen, den, en, ten. 2. vir, dormir, pedir, guarir, servir, sentir, oyr, vir u. s. f. T. 48. So bei dem Provenzalen Aimeric von Peguilain: 1. turmen, sen,

chauzimen cet. 2. cofort, acort, mort cet. Chx. III. 425; ein anderes Beispiel das. 451. Wie dasselbe Endwort auch den Dienst des Reimes thun kann, sahen wir oben. — 2) Je zwei Strophen haben gemeinschaftliche Reime, die in derselben Ordnung folgen, bei den Provenzalen sehr üblich (coblas doblas Leys d'am.) Meist folgen die reimverknüpften Strophen unmittelbar aufeinander. Aber es geschieht auch, daß die 1. und 3., die 2. und 4. zusammenstimmen, daß also eine überschlagende oder verschränkte Reimstellung eintritt. Ein Beispiel ist 1. queredes, amor, parecedes, sennor, oy, vi, avedes. 2. nenbrades, prender, cuidades, nacer, cuidei, fiquei, dades. 3. tenedes, sabor, creedes, pecador, assi, naci, valedes. 4. vallades, creer, digades, morrer, ei, sei, amparades T. 54. Auch diese Einrichtung scheint den Provenzalen entlehnt, man sehe z. B. ein Gedicht von Bertolome Zorgi Chx. IV. 459: 1. adreigz, alegranza, pros, chauzir, respeigz, benananza, joios, servir cet. 2. alegrier, afina, esperan, perpetual, dezirier, mezina, afan, temporal. 3. estreigz, comenzanza, saboros, seguir, destreigz, pezanza, sofrachos, jauzir. 4. sentier, camina, penzan, eternal, sobrier, aclina, pezan, infernal. Vgl. Guiraut Riquier num. 23. — 3) Alle Strophen haben gemeinschaftliche Reime (coblas unisonans). Es ist die vorherrschende Form im Provenzalischen, nicht ganz so üblich im Französischen (unter den 76 Liedern des Königs von Navarra ed. Tarbé z. B. gehören 16 hieher, unter den 24 des Castellans von Coucy ed. de la Borde nur 4), aber doch noch von den Neueren in den s. g. Balladen angewandt. Dieses das ganze Lied umfas-

fende Reimsystem ist auch bei Dionys und in den Trovas das vorherrschende, aber freilich bei der Kürze der Gedichte war seine Durchführung weniger schwierig. Auch bei den Späteren findet es sich noch vielfach in Anwendung, so bei Villasandino, z. B. num. 63, und bei andern Dichtern im Cancionero de Baena, wo auch die coplas de arte mayor manchmal so behandelt werden. Die Troubadours änderten mitunter auch die in der 1. Strophe vorgezeichnete Ordnung der Reime in der 2., kehrten aber in der 3. zu der Ordnung der 1., in der 4. zu der der 2. zurück und so fort, z. B. Bernart von Ventadour 1. chan, chantador, amor, coman, sen, mes, fres, aten. 2. sen, saber, amor, gen, tan, mes, repres, talan. 3. engan, melhor, plor, dan, pren, mes, merces, nien. 4. parven, color, pavor, ven, efan, entrepres, conques, gran Chx. III. 44. Diesen gefälligen Wechsel in der Reimfolge kennt auch Villasandino, z. B. n. 148, nicht so unsre Portugiesen. Dagegen kommt es in den Trovas vor, daß in der 2. und in den folgenden Strophen ein Reim von einem neu eintretenden abgelöst wird, z. B. num. 58: 1. sennor, direi, for, ei, ben, ren, *al, mal*. 2. sennor, prenderei, amor, ei, aven, sen, *vir, falir*. 3. sennor, prenderei, sabor, averei, aquen, ven, *y, mi*. 4. sennor, serei, pavor, sentirei, en, den, *prazer, perder*. So bei dem Provenzalen Peyrol Chx. III. 268, wo die Reimform uelha in der folgenden Strophe durch alha, diese in der 3. durch embla u. s. f. abgelöst wird. — Eine Hauptsache bei Franzosen und Provenzalen ist, daß die in der 1. Strophe aufgestellten Reimwörter zuweilen nicht in dieser selbst, sondern erst in den folgenden gebunden

werden. Solche Reime hießen bei unsern Meistersängern Körner, in der Schule von Toulouse, sofern sämmtliche Reimwörter einer Strophe dieser Behandlung unterlagen, rimas dissolutas. Die Trovas kennen dieselbe Einrichtung, beschränken sie aber fast auf den letzten Vers der Strophe, z. B. 72. 75. 99. 178. Im vierten und fünften Vers bemerkt man sie 68: 1. ten, coraçon, son, y, prouguer, en. 2. ren, non, sazon, vi, moller, poren etc. In einem andern Lied (100) stehen die Körner gleichfalls im letzten Vers jeder Strophe, werden aber im ersten der folgenden und nochmals im dritten gebunden, worauf im letzten ein neues Korn eintritt. Hieraus entsteht folgende Reimverwicklung, wobei das System a b a b c c d unbeschädigt bleibt:

1.		2.		3.		4.	
1.	amor	2.	aver	3.	ten	4.	non
	coraçon		mellor		seer		sen
	mayor		fazer		ren		razon
	non		sabor		prender		conven
	en		non		pavor		prazer
	ben		sazon		for		soffrer
	querer		poren		coraçon		sennor

Das Wohlgefallen an der Verkettung aller Strophen spricht sich auch darin aus, daß man, wenn man selbst jeder Strophe oder jedem Strophenpaar eigene Reime zugestand, doch nicht selten das Band eines einzelnen Reimwortes durch das ganze Lied schlang, z. B. T. 78, wo das Wort mal jedesmal im sechsten Vers, 129, wo sennor, 223, wo ben jedesmal im ersten Vers auftritt. Ebenso nimmt bei Guiraut Riquier num. 23 amés im vierten Verse jeder Strophe die Stelle des Reimes ein. Auch

darin spricht sich jenes Wohlgefallen aus, daß man das letzte Reimwort jeder Strophe zum ersten der folgenden machte, z. B. T. 114: 1. grado, avia, pecado, Maria, guisado, dia, consello. 2. consello, guisada, espello, nada, concello, vegada, linnage. 3. linnage, matades cet. Dasselbe haben die Troubadours häufig gethan, z. B. Guiraut Riquier n. 24. Eine Strophe mit einem solchen Schlußreime hieß in der Kunstschule von Toulouse cobla capcaudada. Davon, daß man den letzten Vers einer Strophe am Anfange der folgenden vollständig wiederholte, wie dies z. B. bei Guiraut Riquier n. 15. und 35, bei Villasandino n. 60 und 69 geschieht, gewähren unsre Portugiesen kein Beispiel. Wohl aber davon, daß das letzte Reimwort oder die letzten Worte der Strophe am Anfang der folgenden wiederholt werden, oder wenigstens daß darauf angespielt wird, wie dies T. 264 mit non me val, oder T. 257 mit achar und acharei, forçar und forçar, posso und poder der Fall ist, vgl. Chx. III. 302, G. Riquier n. 10, Villasandino n. 19. In solcher Weise verbundene Strophen nannte man in Toulouse capfinidas.

Des in der mittellateinischen, provenzalischen und französischen und noch später in der castilianischen Poesie nicht seltenen Binnenreimes oder Inreimes (bei den Spaniern rima encadenada, Rengifo p. 197), der in den Vers eingeschaltet auf ein vorhergehendes oder nachfolgendes Reimwort sich bezog und für den Bau der Strophe von Bedeutung war, haben sich unsre portugiesischen Sänger kaum bedient. Aber der Refrän des Dionysischen Liedes p. 68 enthält deutlich einen doppelten Binnenreim

Senhor cuytad' é o meu coraçon
Por vos e moyro, se deos mi pardon,
Porque sabede, que desque enton
Vos vi | desy | nunca coyta perdi.

Einen einfachen zeigt der Refrän im Lied 225 der Trovas:

Nunca me pode toller al
Mal | nen gran coita senon mal.

In derselben Sammlung n. 239 wird der Binnenreim durch Wiederholung desselben Wortes in den ersten Versen jeder Strophe bewirkt:

U m'eu parti | du m'eu parti,
Log' eu parti | aquestes meus
Ollos de veer e par deus cet.

Ein anderes Beispiel dieser geschmacklosen Wortspielerei sehe man num. 53.

Wenn wir einen Blick auf den Bau der Strophe werfen, so bemerken wir in der portugiesischen Kunstpoesie eine weit größere Einfachheit als in der provenzalischen, welche kühne, wahrhaft kunstvolle Strophengebäude aufführte. Dort bestehen die Strophen, ohne den Refrän, gewöhnlich aus vier bis acht Versen, einige von zehen hat Dionys zu Stande gebracht (p. 101. 122). Für die Ideenarmuth unserer Dichter waren freilich kurze Strophen lang genug. In diesen läßt sich aber doch ein vorherrschendes System der Reimordnung erkennen, welches man auch in der geistesverwandten Lyrik andrer Völker, namentlich der Franzosen und Provenzalen, beobachtet hat, das der Dreitheiligkeit.* Hätte man bloß mit zwei Rei-

*) Was die Provenzalen betrifft, so hat zuerst Jacob Grimm

men regelmäßig gewechselt, so entbehrte die neue Poesie des Kunstcharakters, nach dem sie strebte und der in ihrem Begriffe lag: es kam auf eine sinnige dem musicalischen Gefühl entsprechende Vertheilung der Reime an. Die einfachste Structur war die, daß man, wenn man drei bis vier Reime, d. h. Reimformen, auf die Strophe anwenden wollte, den vier ersten Zeilen zwei derselben zugestand, welches, da man das allzu volksmäßige aabb nicht brauchen konnte, die Formeln abab (prov. rims encadenatz) oder mit zugekehrtem (eingeschlossenem) zweiten Reime abba (rims crozatz) ergab. Die so verschränkten vier Verse entsprechen augenscheinlich den Stollen unsrer Meistersänger, den piedi der Italiäner. Mehr als vier Verse aber wurden in Portugal den beiden Stollen nicht eingeräumt. Selbst im Altfranzösischen, worin man gewöhnlich längere

in seiner Schrift Über den deutschen Meistergesang (1811) S. 143 davon gesprochen. Er fand die dreigliederige Structur nur in einem Drittel der Lieder, die ihm damals zu Gebote standen, die Regel schien also nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangt. Ich habe in meinem Buch über die Poesie der Troubadours (1826) diesen Punct der Metrik unberührt gelassen, weil ich darüber nicht ins Reine gekommen war. Nach Galvani, Osservazioni sulla poesia de' trovatori (1829) p. 30, ist die Dreitheiligkeit nur in einzelnen Liedern anzunehmen. Er hatte längere Stanzen vor Augen. Die Italiäner, behauptet von der Hagen, Minnesänger (1838) I. xxxiii, haben ihre dreitheilige Strophe aus der provenzalischen Poesie genommen, wo sie, wie in der nordfranzösischen, durchgängig in derselben Gestalt erscheint. Vorsichtiger urtheilt W. Wackernagel, Altfranzösische Lieder (1846) S. 174: eine Richtung zur Dreitheiligkeit ist bei den Provenzalen vorhanden; im Altfranzösischen erhebt sie sich zum festen Gebrauch. Endlich findet Bartsch, Herrigs Archiv XVI (1854) S. 138, die Dreitheilung bei den altfranzösischen Lyrikern, nicht minder bei den Provenzalen.

Strophen baute, kommen Stollen von mehr als vier Versen, zwei auf jeden, nur selten vor, z. B. bei Thibaut von Navarra (ed. Tarbé) nur einmal (aba, aba num. 41), unter 90 Liedern andrer Dichter etwa siebenmal. Auf die Stollen folgt der dritte Satz der Strophe, der ihr erst ihre Vollendung gibt, der Abgesang in der Sprache der Meistersänger, it. sirima. Er begreift auch den Refrän, den die meisten portugiesischen Lieder besitzen. Die Musiknoten fehlen zwar in beiden Handschriften: man darf aber voraussetzen, daß sich die Tonweise der Strophe verhalten habe wie im Altfranzösischen, wo die beiden Stollen gleiche Musik, der Abgesang seine besondere hatte, wie sich aus den hier erhaltenen Noten ergibt. Im Abgesange ist die Verszahl willkürlich: ein Vers, wenn er als Refrän diente, genügte schon (D. 41. 42. T. 24. 104); drüber hinaus finden sich zwei bis acht Verse. Dieser letzte Strophentheil hat seine eignen Reime, deren Ordnung vom Dichter abhieng. Beispiele der Reimformen durch die ganze Strophe sind: ab, ab, cc; ab, ab, ccd; ab, ab, cdc; ab, ab, cdcd; ab, ab, cdcdcd; ab, ba, cd; ab, ba, ccd; ab, ba, cdc; ab, ba, cdcd. Oft aber auch nahm man die Reime aus den Stollen in den Abgesang, ordnete sie jedoch anders, z. B. ab, ab, ba oder ab, ba, aa oder ab, ba, bab, selten ab, ba, ba, so daß der Abgesang einen Stollen wiederholt. Oder man nahm sie nur zum Theil aus den Stollen, wie in ab, ab, cb; ab, ab, cca; ab, ab, cac; ab, ba, bbcc u. s. w. Besonders häufig ist die unmittelbare Anreimung des Abgesanges an den zweiten Stollen in folgender Art: ab, ba, acc; ab, ba, aac; ab, ba, aecdd; ab, ba, abccdd.

Hier fragt es sich nun, ob unsre Dichter dasselbe Reimsystem auf ein bestimmtes Lied beschränkten oder ob sie es auf mehrere anwandten? Entschieden das letztere, was bei der Kürze der Strophen und der beträchtlichen Zahl der Lieder kaum anders sein konnte. Für gewisse Systeme zeigten sie Vorliebe. Ungemein häufig finden sich sowohl bei Dionys wie in den Trovas ab, ba, cc und ab, ba, cca; in den letztern überdies ab, ab, cc; ab, ab, cca; ab, ab, ccb. Mehrfach angewandt sieht man auch ab, ba, ccb, oder mit der oben bemerkten Anreimung ab, ab, ba; ab, ba, acc. Treffen nun viele Lieder in der Reimstellung zusammen, so geschieht es ferner nicht selten, daß sie auch in dem Reimgeschlechte und der Versart zusammentreffen, also metrisch völlig gleich sind, doch konnte die Melodie eine andre sein. Diese völlige Gleichheit zeigen z. B. bei Dionys 19. 28. 35. 61 u. a., welche aus achtsylbigen jambischen Versen, 16. 20. 22. 46 u. a., die aus zehnsylbigen bestehen. Auch die Troubadours wiederholen sich in dieser Weise, z. B. Peire Vidal num. 23. 24. 25. 27 in achtsylbigen jambischen, 35 bis 39 in zehnsylbigen, alle nach dem Schema ab, ba, ccdd. Andre Provenzalen meiden diese Wiederholungen: so G. Riquier, in dessen Sammlung nur num. 21 und 22 völlig gleich sind, zwei andre, 45 und 56, scheidet der Refrän von einander. Auch Thibaut sucht für jedes Lied eine andere Strophenform; zusammen stimmen nur 16 und 50, desgleichen 9. 12. 20.

Die auf die Stollen ab, ab und ab, ba gegründeten Strophenformen sind indessen keineswegs die einzigen unsrer portugiesischen Sänger, wenn auch die bei weitem

überwiegenden. Ziehen wir von Dionysens 127 Liedern 10 volksmäßige ab, die nur Strophen haben von wenigen Zeilen, so bleiben 117, und von diesen weichen nur etwa 20, also nicht gar viel über ein Sechstel von der üblichen Structur ab. In dem lissaboner Codex beträgt die Zahl der abweichenden ein schwaches Fünftel. Dieses Verhältnis ist nicht ungünstig gegen das bei einigen Troubadours vorliegende. Bei Bernart von Ventadour z. B. betragen die unregelmäßigen Strophen etwa ein Viertel, bei Guiraut Riquier kaum ein Sechstel. Der König von Navarra aber hat in seinen 76 Liedern nur 5 mit unregelmäßigen Strophenformen. Unregelmäßig aber sind, scharf genommen, alle diejenigen, welche in Beziehung auf Reim und Versbau die Symmetrie der Stollen nicht beobachten, oder, wenn sie dies auch thun, des dritten Satzes entbehren, wie in aabb, aabb D. 171 oder abba, abba T. p. 310 (m), wenn hier nicht, da diese Dichter keine vierzeiligen Stollen anzuerkennen scheinen, anders getheilt werden muß. Zweitheilig ist offenbar aaa, bbb D. 171. T. 119. 146. Regelmäßigen Reimwechsel erblicken wir in ababab D. 56, und mit einem Verse mehr abababc T. 114. Hätte der Dichter des letzten ganz in Decasyllaben abgefaßten Liedes noch ein c zugefügt und den zwischen die dritte und vierte Zeile geschobenen Ausruf ay eu weggelassen, so wäre die italiänische Ottava fertig gewesen.*

*) Sie hat sich aber auch weder im Provenzalischen noch im Französischen eingefunden, während von der sicilianischen Ottava (abababab), wenigstens in letzterer Sprache, mehrere Beispiele vorhanden sind, s. Thib. n. 31, Romvart S. 278 (durchgereimt), De la Borde II. 154.

Solche der herrschenden Bauart widersprechende Strophenformen sind aber nur in einzelnen Liedern versucht worden. Eine Ausnahme macht aaabab, welches öfters vorkommt: D. 24. 95. 113. 152. 188. 191. 195. T. 116. 121. 182, eine gefällige Form, fast immer mit Refrän; ferner aabab D. 168. 182. 189. 194. T. 169. 250; abbcac T. 25. 27. 28. 31. 33. 96. 97; abbccdd T. 63. 128. 200. 216. — Daß nicht wenige Strophenformen mit provenzalischen und französischen in jeder Rücksicht zusammentreffen, ist leicht nachzuweisen; daß sie diesen aber überall oder auch nur zum größten Theile nachgeformt sein müssen, ist, wiewohl man auch hier den Einfluß der fremden Technik nicht verkennen wird, nicht anzunehmen: es war ja leichter solche Variationen der Form zu erfinden als sie aufzusuchen.

Von der größeren Einfachheit und Kunstlosigkeit dieser Kunstpoesie zeugt, daß die Versarten, im Gegensatz zur provenzalischen, sich minder häufig mischen, längere mit kürzeren, jambische mit trochäischen. Unter diesen gemischten machen bei Dionys p. 76 die mit Halbversen gemischten Redondilien (redondillas de pié quebrado), welche bei den Späteren so ungemein üblich geworden, einen fast überraschenden Eindruck. Die erste Strophe des Gedichtes ist:

Senhor, poys me non queredes
Fazer ben, nen o teedes
    Per guysado,
Deos seja poren loado.
Mays poys vos mui ben sabedes
O torto que mi fazedes,

Gram pecado
Avedes de mi coytado.

In folgender Strophe desselben Dichters p. 94 wechseln trochäische mit jambischen Versen:

Senhor, que mal vos nenbrades
De quanto mal por vos levey
E levo, ben é creades,
Que par deos ja poder non ey
De tan grave coyta sofrer.
Mays deos vos leyxe part' aver
Da muy gran coyta que mi dades.

Sieben=, neun= und eilfsylbige jambische mischen sich p. 81:

Assy me trax coytado
E aficad' amor
E tan atormentado,
Que se nostro senhor
A mha senhor non met' en cor,
Que se de mi doa d'amor,
Nunca averey prazer e sabor.

Der Refrän (estribillo) ist in dieser Kunstlyrik zu einer Bedeutung gelangt wie kaum irgend anderswo. In ihm ist nationales Element anzuerkennen, von welchem sich die vornehmen Dichter nicht frei zu machen vermochten. Denn in diesem Stück giengen ihnen die Provenzalen nicht voran, sie machten vom Refrän bekanntlich nur einen mäßigen Gebrauch. Darum hütet sich auch Dionys ihn in der auf provenzalische Weise gedichteten Canzone p. 64 oder in einer andern p. 70, worin er mit den Provenzalen wetteifert, anzuwenden. Nordfrankreich begünstigt ihn mehr. Wäre es uns vergönnt die dichterischen Lei=

stungen Portugals vor dieser Hofpoesie zu übersehen, wir würden den Refrän ohne Zweifel in ausgebreiteter Wirksamkeit erblicken. Leider können wir uns nur auf den weisen Alfons berufen, der unserm Dionys aber keine große Strecke vorangieng. Der Refrän hat seine Stelle am Ende der Strophe. Oft nimmt er an ihren Reimen Theil, oft auch hat er seine eigenen. Eine abweichende Versart wird ihm in der Regel nicht zugestanden; Beispiele davon finden sich T. 17. 20. 160, welche Lieder aus völlig gleich gebauten Strophen bestehen, worin der Refrän die Stelle des Abgesanges einnimmt. Zuweilen besteht er aus einem einzigen Vers und reimt entweder mit einem vorhergehenden oder nur mit sich selbst, d. h. der Reim liegt in der Wiederholung desselben Verses am Ende jeder Strophe. Selbst ein einzelnes aus der Strophe gerücktes Wort genügt ihm, wie senhor D. 18. Weit in den meisten Fällen aber ist er zweizeilig, sehr selten dreizeilig, wie T. 36 (wo die Strophe nur zweizeilig ist) oder 199. Auch das Innere der Strophe kann ihn aufnehmen, was indessen bei unsern Dichtern ziemlich selten geschieht. Ein Beispiel D. 186, worin der sechste Vers den Refrän bildet:

Amiga, quen vos ama,
Vos é coytado,
E se por vosso chama,
Desque foy namorado,
Non vio prazer, sey o eu,
Poren ja morrerá,
E por aquesto m'é greu.

Ein anderes T. 116:

Sennor do corpo delgado,
En forte pont' eu fuy nado,
Que nunca perdi cuidado
Nen afan des que vos vi.
En forte pont' eu fuy nado,
Sennor, por vos e por mi.

Diese Strophe nähert sich dem französischen Triolett. Liest man die beiden letzten Verse doppelt, einmal am Anfang und einmal am Ende der Strophe, so hat man ein vollständiges Liedchen dieser Gattung. Ein drittes Beispiel mit eingeschobenem Refrän findet sich gleichfalls in den Trovas (250):

Desej' eu muit' a veer mia sennor,
Pero sei (eu), que pois ant' ela for,
Non ll'ei a dizer ren
De com' oj' eu averia sabor;
E lle estaria ben.

Die kürzeren Verse machen hier den Refrän. Auch ein einzelner Ausruf mitten in der Strophe, wie ay eu T. 114, genügt. An der Spitze des Gedichtes und dann wieder am Ende jeder Stanze erblickt man ihn bei Dionys gar nicht, in den Trovas nur p. 306:

Por deus, ay dona Leonor,
Gran ben vos fez nostro sennor.

Diese Einrichtung haben wir schon in der Romanze vom Feigenwald und bei Alfons X. bemerkt; sie ist auch spätern Liedern im Volkston eigen.

Der Provenzale gab dem Liede gewöhnlich noch einen kleinen Epilog, ein Geleite mit (tornada, franz. envoi). Es ist meist an den Gegenstand des Gedichtes, nicht selten

an den Liederboten, aber auch an irgend eine Person, welcher der Verfasser eine kleine Huldigung darbringen will, oder, wie im Italiänischen, an das Lied selbst gerichtet. Zuweilen legte der Verfasser seinen Namen in der Tornada nieder. Ihre Form betrachtet, besteht sie aus einer unvollständigen Strophe, deren Reimstellung die des Schlusses der vollständigen wiederholt. Bei den Franzosen that die volle Strophe denselben Dienst, wiewohl auch die halbe mit provenzalischer Reimstellung in Anwendung blieb. Bei den Portugiesen findet das Geleit im provenzalischen Sinne des Wortes nicht Statt und konnte es nicht, da hier die eigenthümlichen Verhältnisse der Troubadours, durch die es bedingt war, nicht Statt fanden. Seine Stelle vertritt ein kleiner Zusatz (finida?), der das Thema des Ganzen (wie nicht selten auch im Französischen) nicht verläßt und oft grammatisch mit der letzten Strophe zusammenhängt. Er besteht aus zwei bis drei Versen, selbst aus einem (D. 32, letzte Zeile; 44, 2. Zeile) und wiederholt die Reimstellung oder den Reim der letzten Verse der Schlußstrophe, also auch des Refräns. Ein Beispiel ist T. 282: letzte Strophe: quen, amor, soffredor, manten, assi, mi, mellor; Geleit: vi, vivi, sennor. Der Verfasser der Trovas hat etwas Besonderes, aber nur in einigen Gedichten (195. 209): so viele Strophen, so viele Geleite, sämmtlich am Schlusse, welche nach einander die letzten Reime der einzelnen Strophen wiederholen. Einmal (270) wiederholt das Geleite (um es so zu nennen) sogar die inneren Reime der Strophe, die des zweiten, dritten und vierten Verses; ein andermal (244) wiederholt es die der zweiten, nicht die der letzten

Strophe, woran aber eine Versetzung der Strophen Schuld sein kann. Diese Abschweifungen sind unprovenzalisch; gleichwohl muß man gestehen, daß die Portugiesen in ihren Finidas einen provenzalischen Brauch wenigstens in der Form nachahmten. Auch in der zweiten portugiesischen Kunstschule kommt ein solcher Schluß des Liedes vor, überschrieben fim. Er hat die Form der halben Stanze, aber in der Regel seine eignen Reime, was ihn von der Tornada wesentlich unterscheidet; meist ist es eine volle Strophe, welche diese Überschrift trägt.

Die Strophenzahl des Liedes ist bei Dionys drei, sehr selten zwei, in Balladen oder volksmäßigen Dichtungen vier, fünf und mehr. In den Trovas gleichfalls meist drei, aber auch sehr häufig vier. Lieder ohne strophische Abtheilung kommen nicht vor; wo sie bei Moura vorkommen, ist es ëine Täuschung.

Inhalt.

Hat man aus dem vorigen Abschnitt die Überzeugung gewonnen, daß die portugiesische Kunstlyrik sich die formelle Seite der provenzalischen anzueignen strebte, so wird man zunächst fragen, ob sich die Nachahmung auch auf den Inhalt erstreckte, oder, wenn dies nicht geschah, worin in dieser Beziehung ihr Charakter bestand. Wir haben oben gesehen, daß Übersetzungen und Nachahmungen provenzalischer Lieder nicht vorzukommen scheinen. Dies gilt freilich nur von den beiden uns zugänglichen Sammlungen, die nur einen kleinen Theil des ganzen uns zugekommenen Liederschatzes ausmachen. Aber wenn auch letzterer

keine oder nur unbedeutende Proben solcher Aneignungen gewähren sollte, so würde doch dieser Mangel eine Ausbildung im Geiste und nach dem Muster der Troubadourspoesie noch keineswegs ausschließen. Doch auch dies ist zu verneinen. So gewiß die Anregung über die Pyrenäen herüberkam, so gewiß der Portugiese der fremden Technik huldigte, so wenig Eifer hatte er in die Ideenwelt der Troubadours einzudringen oder sich ihres Styles zu bemächtigen. Vielleicht fehlte es an Lust oder Talent zu diesem Wetteifer, vielleicht ist der Grund darin zu suchen, daß die eigenthümlichen günstigen Bedingungen des südfranzösischen Sängerlebens fehlten. Man darf indessen bei der Würdigung der portugiesischen Lyrik den rechten Gesichtspunct nicht verlieren. Die provenzalische Kunstpoesie war aus der Volkspoesie emporgewachsen, sie hatte eine nationale Grundlage, eine naturgemäße Entstehung. Die lusitanische war eine Pflanze aus fremdem Samen: so schnell sie aufgeschossen war, so schnell verschwand sie, ohne, wie es scheint, irgend eine Nachwirkung zu hinterlassen. Diese ihre fremde Abkunft war ihren Pflegern wohl bewußt: sie suchten daher einen nationalen Boden für sie zu gewinnen, indem sie die neue Kunst der Volkspoesie annäherten. Daher namentlich die reichliche Anwendung des Refräns, der Gesprächform und was wichtiger ist, die mehrfach vorkommende getreue Nachahmung des Styls der Volkslieder. Daher aber auch der Verzicht auf fremde Ideen und solche fremde Liedergattungen, die in dem Leben der Nation keinen rechten Anhalt hatten. Eine Charakteristik des Inhaltes dieser Litteratur liegt nicht in der Aufgabe der gegenwärtigen Blätter. Ohnehin wäre es

nicht rathsam sie zu versuchen, da wir nur ein Fragment vor uns haben. Aber einige aus dem Inhalt genommene Züge, solche, die zur Vergleichung besonders geeignet sind, dürfen hier nicht unberührt bleiben.

Der stärkste Vorwurf, der unsre Portugiesen trifft, ist die Ideenarmuth, Wiederholung desselben Gedankens, Einförmigkeit. Davor schützte den Provenzalen schon sein Wanderleben, das seine Phantasie nährte und erfrischte, und ihr manche der Poesie würdige Eindrücke zuführte. Die Wiederholung desselben Gedankens erstreckt sich aber nicht allein über ganze Reihen von Liedern, sie kommt auch dergestalt in einem und demselben Liede vor, daß ein in der ersten Strophe ausgesprochener Gedanke in jeder folgenden dem Sinne oder selbst den Worten nach wiederkehrt. Daran ist allerdings zum Theil der Refrän Schuld, aber bei den Provenzalen sind auch die Refränlieder nicht so gedankenleer wie hier. Indessen ist ein Unterschied zu machen zwischen den Dichtern: wie wäre es bei der Verschiedenheit geistiger Ausstattung auch möglich gewesen, daß alle in dieselbe Tonart eingestimmt hätten? Bei Dionys ist der wiederholte Vortrag des Gedankens fast zum Modell des Liedes geworden, es ist epigrammatisch, der ausgesprochene Gedanke wird im Verlaufe des Gedichtes einigemal mit irgend einer geringen Wendung wiederholt, aber nicht weiter ausgeführt. Dasselbe geschieht freilich auch in den Trovas; aber hier meist nur in den leichteren spielenden Gattungen, die sich äußerlich durch Kürze der Strophen zu erkennen geben. Die aus längeren Strophen und besonders auch aus längeren Versen bestehenden Lieder zeigen dagegen mehrentheils eine weitere Entfaltung oder

einen Fortschritt des Grundgedankens, den die erste Strophe auszusprechen pflegt. Das folgende Lied von Dionys kann als Beispiel seiner Manier dienen (S. 19):

Senhor, dizen vos por meu mal,
Que non trobo con voss' amor,
Mays ca m'ey (? c'amey *Mour.*) de trobar sabor.
E non mi valha deus nen al,
Se eu trobo por m'en pagar,
Mays faz me voss' amor trobar.

E essa que vos vay dizer,
Que trobo, porque me pagu'en
E non por vos que quero ben,
Mente, ca non veja prazer,
Se eu trobo por m' en pagar,
Mays faz me voss' amor trobar.

E pero quen vos diz que non
Trobo por vos que sempr' amey,
Mays por gram sabor que m'end' ey,
Mente, ca deus non mi perdon,
Se eu trobo por m'en pagar,
Mays faz me vostr' amor trobar.

Ich füge diesem und andern unten folgenden Gedichten eine metrische Übersetzung bei, da sie, wenn man sie doch einmal übersetzen will, ohne den Schmuck des Verses und des Reimes zu viel verlieren würden.

Man gibt mir wohl, o Dame, Schuld,
Ich dichtete aus Liebe nicht,
Nein weil ich Lust hätt' am Gedicht.
Nie schenke Gott mir seine Huld,
Wenn Lust am Dichten hin mich reißt,
Die Lieb' ist's, die mich dichten heißt.

Und die euch das geredet ein,
Die Lust sei meines Dichtens Trieb,
Euch gelt' es nicht, die mir so lieb —
Die lügt. Nie will ich glücklich sein,
Wenn Lust am Dichten hin mich reißt,
Die Lieb' ist's, die mich dichten heißt.

Drum wer da sagt, mein Dichten sei
Für euch nicht, die so lieb mir ist,
Mir sei das Dichten süße, wißt,
Der lügt. Nie stehe Gott mir bei,
Wenn Lust am Dichten hin mich reißt,
Die Lieb' ist's, die mich dichten heißt.

Das Einzige, was die erste Strophe nicht schon weiß, liegt in der Aussage der zweiten, daß die Verläumdung von einem Weibe herrühre, wenn der Dichter wirklich essa, nicht esse, geschrieben hat. Ein anderes Lied in dieser Manier mit wiederholten Reimwörtern, aber ohne Refrän, ist das folgende, gleichfalls ein Werk des Königs (p. 100):

Senhor fremosa, vejo vos queixar,
Porque vos am', e no meu coraçon
Ey mui grã pesar, se deos mi perdon,
Porque vej' end' a vos aver pesar;
E queria m' en de grado quytar,
Mays non posso forçar o coraçon,

Que me forçou meu saber e meu sen;
Desy meteu me no vosso poder;
E do pesar que vos eu vej' aver,
Par deos, senhor, a mĩ pesa muyt' en;
E partir-m' ia de vos querer ben,
Mays tolhe m'end' o coraçon poder,

Que me forçou de tal guisa, senhor,
Que sen nen força non ey ja de mi;
E do pesar que vos tomades hy,
Tom' eu pesar, que non posso mayor.
E queria non vos aver amor,
Mays o coraçon pode mays ca mi.*

Ich sehe, schöne Dame, daß ihr klagt,
Weil ich in euch verliebt bin, und mein Herz,
So Gott mir beisteh', ist in großem Schmerz,
Weil mein Verlangen euch nur misbehagt;
Und gern hätt' ich von euch mich losgesagt,
Jedoch bezwingen kann ich nicht mein Herz,

Das mir Besinnung und Verstand bezwang
Und mich durchaus hingab in eure Macht;
Und ob des Grames, den euch das gebracht,
Bin ich, bei Gott, o Frau, in hartem Drang;
Und losgerissen hätt' ich mich schon lang,
Doch dazu raubt das Herz mir alle Macht,

Das mich bezwang, o Dame, dergestalt,
Daß mir vergieng die Herrschaft über mich,
Und ob des Grams, den euch das macht, bin ich
Nun selber in des größten Grams Gewalt.
Befreit von eurer Lieb' hätt' ich mich bald,
Doch ach, mein Herz gebietet über mich.

Die folgende Probe ist aus den Trovas (104):

Que prol vos á vos mia sennor,
De me tan muito mal fazer,

*) Dieser auch bei den Classikern vorkommende Gebrauch des Accus. mi statt des Nom. eu scheint aus dem Französischen eingedrungen zu sein.

Pois eu non sei al ben querer
No mundo, nen ei d'al sabor;
Dizede me, que prol vos á?

E que prol vos á de fazer
Tan muito mal a quen voss'é?
Non vos á prol per boa fé.
E mia sennor, se eu morrer,
Dizede me, que prol vos á?

Que prol vos á de eu (d'eu *Varnh.*) estar
Sempre por vos (en) grand' afan,
E est' é mui grande de pran.
E pois mi o voss' amor matar,
Dizede me, que prol vos á?

E vos lume dos ollos meus,
Oyr-vos-edes mal dizer
Por min, se eu por vos morrer.
E sennor, por l'amor de deus,
Dizede me, que prol vos á?

Was frommt euch, Herrin, sagt mir an,
Daß ihr mir thut so großes Leid,
Da keine Dame weit und breit
Ich so von Herzen lieben kann.
Sagt mir doch nur, was frommt es euch?

Was frommt's, daß ihr so viel Verdruß
Dem anthut, der ganz euer ist?
Es frommt euch nichts, damit ihr's wißt.
Ja, Herrin, wenn ich sterben muß,
Sagt mir doch nur, was frommt es euch?

Was frommt euch diese Herzensnoth,
Die ich so lang für euch ertrug?
Denn wahrlich, sie ist groß genug!
Und wenn mir Liebe bringt den Tod,
Sagt mir doch nur, was frommt es euch?

Ihr meiner Augen Licht, o seht,
Ihr erntet bösen Ruf damit,
Wenn ich durch euch den Tod erlitt.
Um Gott, wenn dann die Welt euch schmäht,
Sagt mir doch nur, was frommt es euch?

Nimmt der Refrän mehr als die Hälfte der kurzen Strophe ein, so bleibt für andre Gedanken ohnehin kein Raum mehr und das geringe Verdienst des Liedes besteht nur noch in seiner Musik, z. B. Trovas 36:

Pois m'en tal coita ten amor
Por vos, dizede me, sennor,
Que vos non doedes de min?
En que grave dia vos vi!
Que vos non doedes de min?

E pois m'el en tal coita ten
Por vos, ay meu lum' e meu ben,
Que vos non doedes de min?
En que grave dia vos vi!
Que vos non doedes de min?

Ay coita de meu coraçon,
Dizede [me], se deos vos perdon,
Que vos non doedes de min? cet.

Ay lume destes ollos meus,
Dizede mi agora, por deus,
Que vos non doedes de min? cet.

Da hart mich drängt der Liebe Qual,
So sagt mir, Dame, doch einmal,
Warum geht euch mein Leid nicht nah?
O Unglückstag, wo ich euch sah!
Warum geht euch mein Leid nicht nah?

Da solche Pein mir ward zu Theil,
So sagt, mein Licht ihr und mein Heil,
Warum geht euch mein Leid nicht nah?
O Unglückstag, wo ich euch sah,
Warum geht euch mein Leid nicht nah?

Ach sprecht, ihr meines Herzens Pein,
So wahr euch Gott soll gnädig sein,
Warum geht euch mein Leid nicht nah? ꝛc.

Ach, dieser meiner Augen Licht,
Bei Gottes Huld, verhehlt mir's nicht,
Warum geht euch mein Leid nicht nah? ꝛc.

Ein andrer Vorwurf trifft den Mangel an allem und jedem poetischen Schmuck, woran beide Dichter, muthmaßlich alle, leiden: die Poesie erhebt sich hier selten über die gereimte Prosa. Das epitheton ornans wird man nicht erwarten, aber auch das Gleichnis findet sich nur selten ein. Es will hier schon etwas sagen, wenn es heißt, die Geliebte sei unter den andern Frauen was der gute Rubin unter den Steinen (T. p. 307):

Com' antr' as pedras bon rubi,
Sodes antre quantas eu vi.

Die übliche Floskel 'Licht meiner Augen', lume destes olhos meos D. 19, lume d'aquestes meus ollos T. 160, war vielleicht der Sprache des gemeinen Lebens entnommen oder wenigstens poetisches Gemeingut: auch Villa-

sandino sagt lume destos ollos meus (p. 21b). Eine kleine Variation davon ist 'mein Licht und mein Spiegel' meu lum' e meu espello T. 114. Gleichnisse aus der Epik, womit die Provenzalen ihre Gedichte so häufig zierten, bemerkt man nur bei Dionys und auch bei ihm nur einmal (p. 52), und diese Entdeckung mußte erst F. Wolf (Studien 706) durch Berichtigung des vom Herausgeber verkannten Textes machen, woraus die Namen Blancaflor und Flores, Tristan und Iseu hervortraten, epische Personen, die hier als Liebesmuster aufgestellt werden. Übrigens bezeugt dieses Citat nicht einmal eine besondere Belesenheit in den französischen Epopöen: Flos und Tristan waren auch in Spanien sprichwörtlich geworden und werden daher z. B. von dem nicht gar viel späteren Erzpriester Juan Ruiz als Liebende nebeneinander gestellt (Str. 1675):

Ca nunca fue tan leal Blancaflor á Flores
Nin es agora Tristan á todos sus amores cet.

Zu einer Würdigung dieser Litteratur wäre freilich nichts wünschenswerther als die Kenntnis der vordionysischen, mehr noch der bürgerlichen Dichter, vor allem der Spielleute (jograres), deren das Inhaltsverzeichnis fünf aufzählt. Es ist zu vermuthen, daß diese bürgerlichen Sänger sich dem Volksgeiste weniger entfremdet hatten als die adelichen, daß ihre Dichtungen mehr Originalität, mehr Empfänglichkeit für die Objecte, mehr realen Inhalt zeigten.

Die Liebeshuldigungen sind die aus der Kunstlyrik des Mittelalters überhaupt bekannten. Liebespein, Liebesnoth (coita d'amor) ist ein besonders in den Trovas

unermüdlich glossiertes Thema; der Geliebten selbst wird dieser Name beigelegt (D. 10. T. 36). Unter den hieher-gehörigen Liedern dieser Sammlung ist das folgende auf einer Seereise entstandene zwar auch der Gedankenwiederholung ergeben, aber es zeichnet sich vor andern dadurch aus, daß es ein Gleichnis durchführt; es vergleicht nämlich Liebesnoth und Meeresnoth (281):

Quantos oj' andam en o mar aqui,
Cuidan que coita no mundo non á
Senon do mar, nen an outro mal ja.
Mais d'outra guis' acontece oje a mi:
Coita d'amor me faz escaecer
A muy gran coita do mar e teer

Pola mayor coita de quantas son
Coita d'amor, a quen a deus quer dar.
E é gran coita de mort' a do mar,
Mas non é tal, e por esta razon
Coita d'amor me faz escaecer
A muy gran coita do mar e teer

Pola mayor coita, per boa fé,
De quantas forem nen son nen seran.
E estes outros que amor non an,
Dizen que non; mas eu direi qual é:
Coita d'amor me faz escaecer
A muy gran coita do mar e teer

Por mayor gran coita a que faz perder
Coita do mar que faz muitos morrer.

Wie viele jetzt das Meer durchwallen hier,
Die wähnen, Meer sei doch die größte Noth
Der Welt, nicht wissend, was uns sonst bedroht.

Doch andrer Weise grad' ergeht es mir:
So wirkt die Noth der Liebe, daß ich jäh
Die große Meeresnoth vergess' und seh'

Die allergrößte Noth, mit der man ringt,
In der der Liebe, wem sie fiel zum Looß.
Des Todes und des Meeres Noth ist groß,
Doch der Art nicht. Drum sag' ich unbedingt:
So wirkt die Noth der Liebe, daß ich jäh
Die große Meeresnoth vergess' und seh'

Die größ're Noth in jener, meiner Treu,
Von allen, die da werden, waren, sind.
Wer nicht verliebt und anders ist gesinnt,
Sagt nein dazu. Doch ich sag' ohne Scheu:
So wirkt die Noth der Liebe, daß ich jäh
Die große Meeresnoth vergess' und seh'

In der die größ're Noth, die jene Noth
Des Meers verscheucht, das vielen bringt den Tod.

Den Ernst dieser Liebesnoth stellt Dionys (p. 70) den dichterischen Huldigungen der Provenzalen gegenüber, deren Kunst er anerkennt:

Proençaes soen muy ben trobar
E dizer elles, que é (qu'é *Mour.*) con amor;
Mays os que troban no tempo da flor (frol *M.*),
E non en outro, sey eu ben que non
Am tam grã coyta no seu coraçon,
Qual m'eu por mha senhor vejo levar.

Pero que troban e saben loar
Sas senhores o mays e o melhor
Que eles poden, sõo sabedor,
Que os que troban, quand' a frol sazon

A, e non ante, se deos mi perdon,
Non am tal coyta, qual eu ey sen par.

Ca os que troban e que s'alegrar
Van en o tempo que ten a color
A frol consigu' e tanto que se for
Aquel tempo, logo en trobar razon
Non an nen vivẽ en qual perdiçõ
Oj' eu [e] vivo que poys m'á de matar.

Die Provenzalen dichten schön genug
Und sagen, Liebe nur bewege sie.
Doch wer nur in der Blüthenzeit, und nie
In andern Zeiten dichtet, dessen Herz,
Das ist gewiß, trägt nicht den Liebesschmerz,
Wie ich ihn stets für meine Herrin trug.

Obschon sie dichten nun und es verstehn
So schön und gut wie möglich, ihren Fraun
Zu spenden Lob und Preis, so weiß ich, traun:
Wer dichtet in der Blüthenzeit allein
Und nicht vorher, so Gott mir soll verzeihn!
Der hat kein Leid wie meines auszustehn.

Denn wer da dichtet und in Freuden singt
Zur Zeit, wo sich der Blumen Farbenpracht
Erneut, der hat, so bald ihm nicht mehr lacht
Die schöne Zeit, nicht Grund mehr zum Gesang
Und lebt drum nie in solchem harten Drang,
Worin ich leb' und der den Tod mir bringt.

Aber der König muß die Provenzalen nicht mit Aufmerksamkeit gelesen haben, denn ihre Werke widerlegen diesen Vorwurf: wie oft sie sich auch von der Blüthenzeit zum Dichten aufgemuntert bekennen, so ist sie ihnen keineswegs

Bedingung desselben. Artig ist die Antwort, die der König einer Dame auf den Liebesjammer ihres Anbeters in den Mund legt (p. 176):

De morrerdes por mi gram direyt' é,
Amigo, ca tanto pareç' eu ben,
Que desto mal grad' ajades vos en
E deos bon grado; ca per boa fé,
Non é sen guisa de por mi morrer
Quen muy ben vyr este meu parecer.

De morrerdes por mi non vos dev' eu
[Prou] grado poer, ca esto fará quenquer
Que ben cousir parecer de molher.
E poys mi deos este parecer deu,
Non é sen guisa de por mi morrer
Quen muy ben vyr este meu parecer.

De vos por mi amor assy matar,
Nunca vos desto bon grado darey.
E meu amigo, mays vos eu direy:
Poys me deos quis este parecer dar,
Non é sen guisa de por mi morrer
Quen muy ben vyr este meu parecer.

Que mi dios deu, e podedes creer,
Que non ey ren que vos hi gradecer.

Freund, daß ihr sterbt für mich, ist wohlgethan,
Denn solche Schönheit hab' ich, daß wer stirbt
Um ihretwillen, keinen Dank erwirbt,
Denn der gehört nur Gott. Ist dies kein Wahn,
So büßt mit allem Recht das Leben ein,
Wer wahrnimmt meiner Reize vollen Schein.

Daß meinethalb ihr sterbt, das werd' ich nie
Euch danken sehr, denn so muß jeder thun,
Deß Augen recht auf Weibes Schönheit ruhn.
Und da mir solche Schönheit Gott verlieh,
So büßt mit allem Recht das Leben ein,
Wer wahrnimmt meiner Reize vollen Schein.

Ja, daß ihr sterbt durch meiner Liebe Schuld
Darüber sprech' ich keinen Dank euch aus,
Mein Freund, vielmehr erklär' ich frei heraus:
Da mich so schön geschaffen Gottes Huld,
So büßt mit allem Recht das Leben ein,
Wer wahrnimmt meiner Reize vollen Schein,

Die Gott mir gab, und sicher könnt ihr sein,
Es bringt euch auch den kleinsten Dank nicht ein.

Wenn es aber doch zu arg wird, beschließt der Liebende sich loszureißen, allein er vermag es nicht. Dies ist z. B. das Thema einer Cantiga der lissaboner Sammlung (55).

Viele Lieder haben die Lobpreisung der Dame zum Gegenstand. Dionys (p. 24) erklärte die seine eines Königs für würdig, ein Lob, das auch die Troubadours im Munde führten, vgl. oben S. 23.

Pois que vos deus fez, mha senhor,
Fazer do ben sempr' o melhor,
E vos em fez tam sabedor,
Hunha verdade vos direy,
Se mi valha nostro senhor:
Erades boa pera rey.

E poys sabedes entender
Sempr' o melhor e escolher,
Verdade vos quero dizer,

Senhor, que servo e servirey,
Poys vos deus atal foy fazer:
Erades boa pera rey.

E poys vos deus nunca fez par
De bon sen nen de ben falar,
Nen fará ja a meu cuydar,
Mha senhor, per quanto ben ey,
Se o deus quisesse guysar:
Erades boa pera rey.

Gott hat euch, Frau, die Kunst verliehn
Dem Guten Beß'res vorzuziehn
Und weislich, was nicht gut, zu fliehn.
Mit Gott, auf dem mein Heil beruht,
Stell' ich drum die Behauptung hin:
Ihr wärt für einen König gut.

Und da das Beste allezeit
Ihr auswählt voll Verständigkeit,
So sag' ich euch mit Sicherheit,
Der ich euch diene wohlgemuth,
Weil ihr von Gott erkoren seid:
Ihr wärt für einen König gut.

Nichts Gleiches ging aus Gottes Hand
Hervor an Red' und an Verstand,
Noch wird's sein, hab' ich recht erkannt.
Drum sag' ich, Frau: wenn Gott geruht,
Bei allem Glück, das ich gekannt;
Ihr wärt für einen König gut.

Ein anderes seiner Gedichte (p. 64) bezeichnet Dionys geradezu als einen Lobgesang. Hier wiederholt er sich weniger buchstäblich, als dies sonst zu geschehen pflegt:

Quer' eu en maneyra de Proençal
Fazer agora um cantar d'amor,
E querrey muyt' y loar mha senhor
A quen prez nen fremosura non fal
Nen bondade, e mays vos direy en:
Tanto a fez deos conprida de ben,
Que mays de todas las do mundo val.

Ca mha senhor quiso deos fazer tal,
Quando a fez, que a fez sabedor
De todo ben e de muy gram valor.
E con tod' esto, (est' *Mour.*) é muy comunal
Aly hu deve; er deu lhi bon sen
E desy non lhi fez pouco de ben,
Quando non quis, que lh'outra foss' igual.

Ca en mha senhor nunca deos pos mal,
Mays pos hi prez e beldad' e loor
E falar mui ben e riir melhor
Que outra mulher. Desy é leal
Muyto, e por esto non sey oj' eu quen
Possa conpridamente no seu ben
Falar, ca non á tra lo seu ben al.

Ich will in provenzalischer Manier
Ein Minnelied nun dichten, und darin
Will ich erheben die Gebieterin,
Die hohen Werth zusammt der Schönheit Zier
Und Tugend hat. Und das steht unverrückt:
Gott hat mit allem Guten sie geschmückt,
Daß sich auf Erden nichts vergleicht mit ihr.

So wollte Gott, daß sie beschaffen sei,
Als er die Herrin schuf: er schuf sie weis'
In jedem Ding, gab ihr der Tugend Preis;

Und voll Leutseligkeit ist sie dabei
Da wo es ziemt. Und Gott gab ihr Verstand
Und hat ihr vieles Gute zuerkannt,
Daß andre Frauen ihr nicht kommen bei.

Nichts Böses legte Gott in sie hinein,
Lob ist's und Liebreiz, was er ihr verlieh,
Und schöne Red' und solch ein Lächeln, wie
Es keine hat; und dazu ist sie rein
Von allem Falsch. Drum weiß ich keinen Mann,
Der ihre Tugend würdig schildern kann,
Denn andrer Tugend kann nicht höher sein.

Daß sie erhaben ist über alle andre Frauen, versteht sich. Um ihretwillen liebt der Verfasser der Trovas das ganze Geschlecht (222). Der Gedanke ist artig, wenn auch nicht neu, aber die folgenden Strophen sagen auch diesmal nicht viel mehr als die erste. An eine Beschreibung der Schönheit ihrer Damen dachten diese Lobredner freilich niemals. Eine einzelne und beschränkte Ausnahme ist, daß in den Trovas (237) einmal grüne Augen besungen werden, und dies ist wohl das älteste hispanische Beispiel dieser Lobeserhebung, welche später öfter begegnet, z. B. bei Bernardim Ribeyro in einer Romanze, bei Camoens in einigen hübschen Liedchen (Menina dos olhos verdes u. a.), bei Cervantes, der sie mit Smaragden vergleicht, im Don Quixote und in den Novellen. Das portugiesische Gedicht hebt an:

Amigos, non poss' eu negar
A gran coita que d'amor ei,
Ca me vejo sandeu andar;
E con sandece o direi:

Os ollos verdes que eu vi,
Me facen ora andar assi.

Ich läugne, Freunde, nun nicht mehr,
Daß hart mich drängt der Liebe Pein.
Ich seh' es wohl, toll bin ich sehr,
Und in der Tollheit räum' ich ein:
Mich hat der grünen Augen Macht,
Die ich gesehn, so weit gebracht.

Nur bei ihr ist Seligkeit, drum wohnt auch des Dichters Herz bei ihr, wie das folgende Lied Dionysens uns vertraut (p. 28). Man wird hierin die wiederholten Reimwörter (oben S. 56) nicht übersehen:

Pero que eu muy long' estou
De mha senhor e do seu ben,
Nunca me dé deus o seu ben,
Pero (que) m'eu ca (tã?) long' estou,
Se non é o coraçon meu
Mays preto della que o seu.

E pero long' estou d'ali
D'u agora é mha senhor,
Non aja ben da mha senhor,
Pero m'eu long' estou d'ali,
Se non é o coraçon meu
Mays preto dela que o seu.

E pero longe do logar
Estou, que non poss' al fazer,
Deus nõ mi dé o seu bẽfazer,
Pero long' estou do logar,
Se non é o coraçon meu
Mays preto dela que o seu.

C'a vezes ten en al o seu
E sempre sigo ten o meu.

Ob ich auch noch so ferne bin
Von ihr und meinem Liebesglück,
So gebe Gott mir nie dies Glück,
Wenn nicht, ob ich auch ferne bin,
Mein Herz ihr doch noch näher schlägt
Als das, das sie im Busen trägt.

Ob ich gleich ferne bin von da,
Wo meine Herrin wohnt, mein Heil,
Begehr' ich doch von ihr kein Heil,
Wenn nicht, ob ich gleich fern von da,
Mein Herz ihr doch noch näher schlägt
Als das, das sie im Busen trägt.

Und ob ich ferne von dem Ort
Auch bin (das kann nicht anders sein),
So soll mir Gott nie gnädig sein,
Wenn nicht, ob ich auch fern vom Ort,
Mein Herz ihr doch noch näher schlägt,
Als das, das sie im Busen trägt,

Da dieses manchmal von ihr geht,
Das meine treu bei ihr besteht.

Die Schüchternheit, vor der Geliebten sein Herz auszusprechen, hat auch diese Lyrik vielfach geschildert. Man höre z. B. Dionys (12):

Nunca deus fez tal coyta qual eu ey
Cõ a rem do mundo que mays amey,
E des que a vi, e am' e amarey.
Noutro dia, quando a fui veer,
O demo lev' a rem que lh'eu faley
De quanto lh'ante cuydara dizer.

Mays tanto que me d'ant' ela quitey,
Do que ante cuydava, me nembrey,
Que nulha cousa ende non minguey.
Mays quand' er quis tornar pola veer
A lho dizer, e me ben esforcey,
De lho contar sol non ouvy (ousy *M.*) poder.

Gott schuf kein Leid dem gleich, das an mir nagt
Für eine, der ich ganz mich zugesagt;
Seit ich sie sah, lieb' ich sie unverzagt.
Doch als ich sie zu sprechen kam zuletzt,
Der Teufel hole, was ich ihr gesagt
Von allem dem, was ich mir vorgesetzt.

Und erst als ich von ihr geschieden war,
Ward es mir ganz vollständig wieder klar,
Was ich vergessen hatte ganz und gar.
Doch als ich wieder kam und vor ihr stand
Ihr alles dreist zu sagen, da fürwahr
Es auszusprechen war ich nicht im Stand.

Den Teufel citierte man gerne. 'Der Teufel hole was ich für eine Verstellung gebe', demo levass' a ren que eu der por enfinta fazer, sagt Dionys 129; 'der Teufel hole was ihm anders in den Sinn kommt', demo x' o lev' (xol' eu *V.*) o que ll'al nenbrará, heißt es in den Trovas 193; 'der Teufel der Liebe ließ mich eine andre Dame wählen', o dem' agora d'amor fez fillar outra sennor df. p. 358. Das Thema der Schüchternheit behandeln die Trovas in folgendem gleichfalls zweistrophigen Lied (206):

Mais de mil vezes coid' eu en o dia,
Quando non posso mia sennor veer,

Ca lle direi, se a vir, todavia
A mui gran coita que me faz soffrer.
E poila vejo, vedes que mi aven:
Non lle digo de quanto coido, ren
Ant' o seu mui fremoso parecer
Que me faz quanto coido, escaecer.

Ca poila vejo, non lle digo nada
De quanto coid' ante, que lle direi
U a non veg', e (vege *Varnh.*) par deus mui coitada-
Mentre viv(o). E por deus, que farei?
Ca poila vejo, coido senpr' enton
No seu fremoso parecer e non
Me nenbra nada, ca todo me fal,
Quanto lle coid' a dizer, e dig' al.

Viel tausendmal denk' ich an manchen Tagen,
Wo ich nicht kann der Herrin Antlitz sehn,
Wenn ich sie wieder säh', ihr vorzutragen
Das große Leid, das mir von ihr geschehn.
Und seh' ich sie, was widerfährt mir dann?
Ich sage nichts von dem, worauf ich sann,
Vor ihrem hohen Liebreiz, dessen Kraft
All das Gedachte mir sogleich entrafft.

Denn seh' ich sie, vermag ich nichts zu sagen
Von dem, was ich zu sagen war bereit,
Eh' ich sie sah. Beim Himmel, hart geschlagen
Bin ich. Wie komm' ich, Gott, aus diesem Streit?
Denn seh' ich sie, so füllt den Sinn mir nur
Ihr hoher Reiz, es bleibt nicht eine Spur
Von allem, was ich bei mir ausgemacht:
Denn anders red' ich, als ich vorbedacht.

Die Dame geheim zu halten, verlangte die Schicklichkeit. Hier kam es auch auf eine Lüge nicht an: das sagte schon Bernart von Ventadour:

Fragt einer, wie mein Liebchen heißt,
So sag' ich eine Lüge dreist.

Von diesem Gebot der Minne spricht das folgende Lied (T. 56):

Muitos me veen preguntar,
Mia sennor, a quen quero ben?
E non lles quer' end' eu falar
Con medo de vos pesar en.
Nen quer' a verdade dizer,
Mais jur' e faço lles creer
Mentira por volles negar.

E porque me veen coitar
Do que lles non direi per ren,
Ca m'atrev' eu en vos amar;
E mentr' eu non perder o sen,
Non vos [en] devedes a temer;
Ca o non pod' ome saber
Por min, senon adevinnar cet.

Mich fragen viele hier und dort,
Wer, Dame, die Geliebte sei?
Doch davon red' ich nie ein Wort
Aus Furcht, ich redete zu frei.
Von Wahrheit sag' ich hier mich los,
Denn um euch zu verläugnen bloß,
Lüg' und betheur' ich fort und fort.

Wie heftig man auch darnach fragt,
Was doch von mir nie wird bekannt,
Daß e u c h zu wählen ich gewagt —

So lang' ich bleibe bei Verstand,
Laßt keine Furcht euch wandeln an:
Wenn's einer nicht errathen kann,
Von mir bleibt ihm das Wort versagt.

Solche Züge wie die hier zusammengestellten sind auch der Lyrik andrer Völker und Zeiten eigen und ohne diese oder ähnliche Huldigungen wäre eine Poesie der Liebe nicht einmal gedenkbar. Blicken wir hinauf zu den Vorbildern unsrer Dichter, so finden wir sie bei ihnen alle wieder, nur mit größerer Vielseitigkeit behandelt und mit größerer Eleganz vorgetragen. Ein speciell provenzalischer Zug ist das durch die Verhältnisse der Sänger gebotene Geheimhalten der Dame, welches sogar Versecknamen derselben rathsam machte: ob dies bei den Portugiesen auch so allgemein war und ob es auf ihre Stellung paßte, wird erst eine genauere Kenntnis ihrer Werke ins Klare bringen. Den Anschein hat es nicht. Andre aus Provenzalen und Franzosen bekannte Züge des Minnegesanges vermißt man hier.

Unsre beiden Sammlungen enthalten fast nur Minnelieder. Für das Sirventes mochte man in Portugal wenig Empfänglichkeit haben. Man hatte aber auch weniger Anlaß als die mehr in dem Innern von Europa und in der Mitte der Welthändel lebenden Troubadours. Es findet sich nur ein schon oben (S. 17) erwähntes Gedicht auf einen König von Castilien und Leon, und ein anderes, moralisierendes, die Verschlimmerung der Welt beklagendes (T. p. 300). An religiösen Gedichten wird es, abgesehen von dem geistlichen Cancionero Dionysens, nicht gefehlt haben, da im vaticanischen Codex auch Cleriker vorkommen.

Gedichte in erzählender Form gibt es nur zwei, beides Schäferlieder von Dionys. Der Erzähler ist nach herkömmlicher Weise auch der Held des Stückes. Das erste derselben (p. 86) ist nicht gewöhnlicher Art. Der Dichter belauscht seine Schäferin. Sie klagt einem Papagai, den sie auf der Hand trägt, ihres Freundes Untreue. Der Papagai tröstet sie und fordert sie auf, einmal aufzublicken, sie werde ihn sehen. Und so sind beide glücklich. Auch ein Troubadour braucht den Papagai als Liebesvermittler, aber in einer Novelle, nicht in einer Pastorella; gleichwohl könnte der König seine Idee daher geschöpft haben. In dem zweiten (p. 108) wird der Liebhaber von der Schäferin kurz abgefertigt.

Häufiger ist die dialogische Form des Minneliedes. Das Gespräch findet meist Statt zwischen der Dame, senhor, und dem Freund, amigo, der niemals senhor genannt wird, vielleicht, weil das Wort zweideutig d. h. zugleich masculin war. Solch ein Zwiegespräch ist oben S. 44 zu einem andern Zwecke ausgehoben worden. Die Stanzen sind sechszeilig; die beiden ersten Zeilen spricht der Freund, die beiden folgenden die Dame, die fünfte wieder der Freund, die sechste wieder die Dame. Ganz dieselbe Einrichtung hat ein provenzalisches Gespräch zwischen amic und dona, in sechszeiligen Strophen, Choix III. 163:

Dona, a vos me coman,
C'anc res mai non amei tan. —
Amicx, be vos dic e us man,
Qu'ieu farai vostre coman. —
Dona, trop mi vai tarzan. —
Amicx, ja no y auretz dan.

Im Inhalt aber ist wenig Ähnlichkeit. Auch die Schäferin wird mit senhor angeredet, wogegen sie ihrem Liebhaber nur den Titel varon gibt. Die dialogischen Lieder sind D. 138. 139. 148. 150. 153. 155. 156. T. 35. 238. 248. 279. — Von der Tenzone, welche geradezu diesen provenzalischen Namen führt, kommt im römischen Codex ein Beispiel vor, worauf Ferd. Wolf aufmerksam macht; Überschrift: Pero da Ponte et Affonso Anes fezeron esta tenson.

Die Dionysische Sammlung zerfällt in zwei Theile. Der erste ist ohne Überschrift. Der zweite, aus 51 Liedern bestehend, hat die folgende: Em esta folha se comecã *as cantigas d'amigo* que o muy respeitable Dom Diniz rey de Portugal fez (p. 118). Diese Freundeslieder gehen die Herzensgeschichte des Königs nichts an. Sie beziehen sich sämmtlich auf einen und denselben Freund d. h. Liebenden, der ihren Mittelpunct bildet, und sind fast ohne Ausnahme an Personen gerichtet, gleichsam kleine lyrische Briefe, oder es sind Gespräche. Die Personen sind die Dame, ihre Freundin und Rathgeberin und die Mutter der Dame. Vom Freund gehen keine Lieder aus; er tritt nur einigemal im Dialoge auf. Das Ganze ist ein Liebesroman, worin aber die einzelnen Gedichte nur in losem Zusammenhange stehen. Die Dame liebt ihren Freund von Herzen, die Freundin unterstützt sie darin, aber die Mutter ist gegen diesen Verkehr. Von Ereignissen erfährt man auch hier wenig und dies schadet dem Interesse. Einmal ist der Freund beim Heer und versäumt Botschaft zu senden. Ein andermal sucht eine Fremde

die Liebenden zu entzweien. Ein eigentlicher Ausgang fehlt.

Dieser zweite Theil birgt aber noch einen seltenen Schatz, bestehend in eingestreuten volksmäßigen Liedern von großer Zartheit. Ob Dionys sie alle erfunden habe, steht dahin. Daß er sie aber im Volksstyle dichten wollte, das zeigt ihr von dem Kunststyle völlig verschiedener Charakter. Die Strophen bestehen nur aus wenigen Zeilen von verschiedener Länge, alle mit Refrän, von dem gar nicht verlangt wird, daß er jedesmal dem Sinn entspreche. Statt des Reimes tritt häufig die Assonanz ein. Oft wird etwas Ausgesprochenes wiederholt, aber gewöhnlich in anderer Weise, mit Vertauschung eines Wortes. Eine Probe im Original, denn übersetzen lassen sich diese Dichtungen nicht, ist die folgende (p. 138):

De que morredes, filha, a do corpo velido?
Madre, moyro d'amores que me deu meu amigo.
Alva e vay liero.

De que morredes, filha, a do corpo louçano?
Madre, moyro d'amores que me deu meu amado.
Alva e vay liero.

Madre, moyro d'amores que me deu meu amigo,
Quando vej' esta cinta que por seu amor trajo.
Alva e vay liero.

Madre, moyro d'amores que mi deu meu amado,
Quando vej' esta cinta que por seu amor trajo.
Alva e vay liero.

Quando vej' esta cinta que por seu amor cingo,
E me nenbra, fremosa, como falou cõmigo.
Alva e vay liero.

Quando vej' esta cinta que por seu amor trago,
E me nenbra, fremosa, como falamos ambos.
Alva e vay liero.

Melodisch ist hier der strophenweise Wechsel der Assonanzen i-o und a-o. Um ihn aber herzustellen, lese man Strophe 3 cingo für trajo, das dem Abschreiber zur Last fällt. Diesen Wechsel hat der Dichter auch in dem Liedchen Non chegou, madre, o meu amigo p. 136, und Amigo, meu amigo p. 144 durchgeführt. Anmuthig tändelnd ist folgendes p. 142:

Levantou s'a velida,
Levantou s'alva
E vay lavar delgades
En o alto.
Vay las lavar, alva.

Vay lavar camisas,
Levantou s'alva,
O vento lhas desvia
En o alto.
Vay las lavar, alva cet.

Vay liero in dem ersten Liede hat einige Ähnlichkeit mit den keinen handgreiflichen Sinn ausdrückenden Refränen französischer Volkslieder, wie validoriax u. dgl. Aber liero kann volksüblich gewesen sein für ligeiro, hier adverbial gebraucht; wegen der Form vgl. lidimo für legitimo. A alva heißt 'die Weiße': da es aber immer ohne Artikel steht, so scheint es zum Namen geworden wie Blanca oder Branca.

Auch von außen läßt sich eine Bestätigung der Ansicht bringen, Dionys habe Lieder im Volkston liefern

wollen, wenn man die ächten Volkslieder bei Gil Vicente, theils portugiesische, theils spanische, vergleicht, die denselben Geist athmen wie die des Königs. Diese sind zwar von weit späterer Aufzeichnung, aber sie können alt sein, denn Volkslieder haben ein langes Leben. Auch hier Assonanz, Refrän, wechselnder Ausdruck für dieselbe Sache. Beispiel (II. 481):

Del rosal vengo, mi madre,
    Vengo del rosale.

A riberas de aquel vado
Viera estar rosal granado.
    Vengo del rosale.

A riberas de aquel rio
Viera estar rosal florido.
    Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
Cogi rosas con suspiro.
    Vengo del rosale.

Del rosal vengo, mi madre,
    Vengo del rosale.

Ein anderes Beispiel (III. 270):

Donde vindes, filha
Blanca e colorida?

De lá venho, madre,
De ribas de hum rio;
Achei meus amores
N'hum rosal florido cet.

Man bemerke die Rolle, welche auch hier die Mutter spielt; sie spielt sie noch in Camoens lyrischen Gedichten.

Der Verfasser der Trovas hat sich gleichfalls mehrmals im Volkstone versucht. Am besten traf er ihn im folgenden Stück (122):

Eu sei la dona velida
Que a torto foy ferida,
  Ca non ama.

Eu sei la dona loada
Que a torto foy mallada,
  Ca non ama.

Ca se oj' amig' amasse,
Mal aja quen a mallasse,
  Ca non ama.

Se se d'amigo sentisse,
Mal aja quen a ferisse,
  Ca non ama.

Que a torto foy ferida,
Nunca en seja guarida,
  Ca non ama.

Que a torto foy mallada,
Nunca en seja vingada,
  Ca non ama.

Noch ist übrig, über einige Eigenheiten des Styles zu berichten, die zum Theil auffallender Art sind.

Die aus dem Provenzalischen bekannte Wiederholung eines durch den Sinn gehobenen Wortes in jedem Vers der Strophe ist hier nicht üblich geworden.

Trennung syntactisch eng verbundener Wörter durch den Versschluß sollte in der Lyrik nicht vorkommen. Gleichwohl kommt diese Freiheit bei den Troubadours vor. Sehr störend ist sie, wenn auf diese Weise das Adjectiv

von seinem Substantiv geschieden wird, und dieser Fall ist bei unsern Portugiesen kein seltner, z. B. bei Dionys qual — mingua p. 1; tal — morte 7; mayor — mingua 3; meos — olhos 37; louçāo — coraçon 52; razon — boa 6; in den Trovas qual — guissa 61, 1; meus — ollos 6. 23. 24; seus — ollos 7. Noch störender, wenn eine Präposition den Vers schließt, wie D. 129 que eu der por — enfinta. Daß ein Satz durch den Schluß der Strophe unterbrochen und in der folgenden fortgesetzt wird, daß Strophen dergestalt syntactisch verknüpft werden, ist gleichfalls nicht selten. Beispiele: quero lh'eu mayor — Mal D. 13; veer — Cedo 58; e ora ven — Aqui 166; gran pavor — De morte T. 83; pois que morrer — Ei 179 u. s. w. Auch Alfons X. verschmäht nicht, eine Stanze mit dem Pronomen seu zu schließen und die folgende mit dem dazu gehörigen Substantiv trobador anzufangen. Diese Unterbrechung des Zusammenhanges durch die größere zwischen den Strophen eintretende Pause kann Zweifel erregen, ob die portugiesischen cantigas überhaupt zum musicalischen Vortrage bestimmt waren, wie denn auch die Dichter niemals cantar für trobar sagten, was die Provenzalen so oft thun. In den handschriftlichen Cancioneros ist zwar Platz gelassen für Noten, aber die Noten selbst fehlen.

Zur Rhetorik dieser Dichter gehört es, dasselbe Verbum hintereinander im Präsens, Perfect und Futurum auftreten zu lassen, um die Stärke oder Dauer der Handlung anzuzeigen: 'ich liebe, liebte und werde lieben'; eine glücklicher Weise nicht häufig gebrauchte Figur. Beispiele: a rem do mundo que mays amey e desque a vi,

e am' e amarey D. 12; ca nunca vira nen vi nen verey tan fremosa dona T. 196; de como viv' e de como vivi e, se mais viver, como viverei 270; non quis nen querrá nen quer cet. 283. Dionys hat dies ermüdend durch ein ganzes Gedicht geführt, dessen Refrän ist: Quis ben, quero e querrey tal mulher que me quis mal sempre, querrá e quer 49. Dasselbe thut Villasandino n. 45. Einfacher sagt Cervantes Trato de Argel 331: Primero querida fui del que quise, querré y quiero.

Ein den Trovas geläufiges, nicht ungefälliges Spiel ist es, wenn die Worte so gestellt werden, daß dem Infinitiv eines Verbums dasselbe zu einem andern Satz gehörige Verbum in bestimmtem Modus unmittelbar vorausgeht, z. B. ca des enton me fez o vosso amor na mui gran cuita 'n que vivo, viver 59; nulla cousa non me pode guardar d'aquesta coita que levo, levar 66; e ll' oy quanto ben disse, dizer 141; o poder d'aquelas casas que vejo, veer 244. Daß Raynouard in diesen Fällen vivo viver u. s. w. zusammen construierte und hierin eine Verstärkung von vivo erblickte, darüber sehe man Roman. Grammatik III. 246. Aber ungefällig ist die Witzelei mit gehäuften Infinitiven derselben Endung, womit Dionys seine Verse zuweilen verunziert: de vos prazer de mi querer valer p. 106; pod' el poder aver d'aver prazer 146.

Eine herkömmliche Umschreibung für einen Mächtigen ist die Phrase o que pod' e val, bei unsern Dichtern Gott D. 5. T. 22. 23 zc. Bei Alfons kann a que pod' e val keine andre sein als die Jungfrau Maria.

Villasandino p. 23a ehrte mit a que muyto poder val (l. pod' e val) die Geliebte.

Eine mit dem Pronomen al 'etwas anders' und einer Negation bewirkte expletive, fast nur im Reim vorkommende Formel begegnet häufig. So sagt Dionys: vos amo mays ca mi nen al p. 23; gram ben lhe querer mais ca mi nen al 14. So die Trovas: direi lles a verdade e non al 111, 1; por est' e non por al 136, 2; se vos eu amo mais d'outra moller nen ca outr' ome, mais ca min nen al 137, wo outr' ome hinreichte. Villasandino 21a: poys me non val servir nin al.

Vom geselligen Verkehr der Dichter unter sich, welcher sicher vorhanden war und unter den Provenzalen sowohl wie unter den späteren portugiesischen Lyrikern in reichem Maße Statt fand, bemerkt man in den gedruckten Sammlungen nur wenige Spuren. Der Tenzone ist schon Erwähnung geschehn. Der Verfasser der Trovas war von einem andern Trovador wegen einer Äußerung über eine Dame angefochten worden, was ihm zu einem neuen Liede Stoff gab, s. n. 11 und 16. Ein andermal (120) sagt er, daß keiner seiner Kunstgenossen ein von ihm ausgesprochenes Räthsel zu lösen vermocht habe:

Non vej' eu aqui trobador, par deus,
Que m'oj' entenda o por que digo:
Al é alfanx e al seserigo.

Sprache.

Die Sprache beider Denkmäler ist die portugiesische, wie man sie schon damals in Urkunden und Gesetzbüchern und ohne Zweifel auch am Hofe brauchte. Von welcher

Provinz des Reiches sie ausgegangen, soll an dieser Stelle nicht untersucht werden. Hier ist aber sogleich das Verhältnis zu berühren zwischen Portugiesisch und Gallicisch. Nach der üblichen Auffassung verhalten sich beide wie Mundarten, von welchen aber die letztere der ersteren vorangeschritten und das Idiom der frühesten Schriftsteller Portugals, also auch der unsrigen, gewesen sein soll. Ausdrücklich als gallicisch bezeichnet man die Poesieen Alfons des X. so wie die des weit späteren Macias, eines geborenen Galliciers. Wer redet zuerst von einer gallicischen Sprache? Meines Wissens Santillana. Er sagt p. LVII: fallaron esta arte que mayor se llama, e el arte comun, creo, en los reynos de Galicia e Portugal ... en tanto que non ha mucho tiempo qualesquier decidores e trovadores destas partes, agora fuesen Castellanos, Andaluces o de la Estremadura, todas sus obras componian en lengua gallega o portuguesa. Dann p. LVIII spricht er von einem volumen de cantigas, serranas e decires portugueses e gallegos. Buchstäblich genommen macht er also einen Unterschied zwischen Portugiesisch und Gallicisch, wiewohl er vielleicht nur die Länder, nicht die Sprachen meint, Lieder von portugiesischen und gallicischen Dichtern, denn eine besondere Präcision des Ausdruckes darf man von ihm nicht erwarten. Daß aber Altportugiesisch und Altgallicisch, etwa bis auf einige unwesentliche Züge, identisch gewesen, bezeugen die Urkunden beider Länder: gallicische z. B. aus Lugo vom Jahr 1207 bis 1374 finden sich España sagrada XLI p. 351 ff. Was man aus diesen letzteren Documenten als etwas Besonderes aufzeichnen könnte, wie

el für ele, puge für puz (lat. posui), fezo für fez (fecit), bemerkt man eben sowohl in rein portugiesischen Urkunden und Gesetzen. Formen dagegen wie froyto (fructus), moyto (multus), conucido, curaçon, depus, die in jenen gallicischen Urkunden vorkommen, mögen der Provinz speciell angehören, bedeuten aber wenig. Was ferner Alfons X. Eigenes zu haben scheint, wie ma, ta, sa, todo für tudo, läßt sich ohne Mühe in portugiesischen Urkunden nachweisen. Auch die bei Baena vorliegenden Gedichte des berühmten Macias, die nicht entschieden spanisch sind, num. 306 und 310, sind nichts anders als portugiesisch mit eingemischten spanischen Formen, so yo neben eu, lo (es) für o, estos für estes, mi neben meu und minha, su für seu, aquel für aquele, cuidé neben cantey, fueron neben foy. Einstreuung spanischer Formen erlaubt sich auch der noch ältere, gleichfalls in Baena's Cancionero enthaltene Archidiaconus von Toro, nach Sanchez Muthmaßung ein Castilianer. In seinem Testamento (p. 345) liest man z. B. del für do, su für seu, usé für usei. Damit trifft ungefähr das Idiom seines Zeitgenossen und vermuthlich seines Landsmannes, des in diesen Blättern oft erwähnten Alvarez von Villasandino, in dessen portugiesischen Gedichten zusammen. Von der Mischung beider Mundarten gibt es selbst noch ältere Beispiele, denn man sieht sie schon in einem Liede Alfonso's XI., welches Ferd. Wolf aus dem uns bekannten vaticanischen Codex herausgegeben hat (Studien S. 702): hier nimmt ein entschieden spanischer Text portugiesische Formen auf, wie das neben de las, dizer für decir, morer für morir, nobre für noble, mais für mas u. a.

Man sieht leicht, daß diese Lusitanismen nicht vom Sammler herrühren, denn das ist durch die Sylbenzahl, dizer und morer sind durch den Reim geschützt. Wollte der König damit einen vorhandenen Gränzdialect ausdrücken? Er wird sich diese Mühe nicht gegeben haben. Gallicisch ist die Mischung nicht: selbst in seiner gegenwärtigen Gestalt weiß das Gallicische nichts davon. Man mochte sich aber damals das Portugiesische noch nicht so völlig abgetrennt denken vom Spanischen, um nicht aus Wohlgefallen oder Bequemlichkeit einzelne Formen desselben einfließen zu lassen.*

Die Handschriften unsrer beiden Dichter zeigen eine und dieselbe Mundart. Nur in der Orthographie und in

*) Das nicht unwichtige Gedicht gehört zwar zur spanischen, nicht zur portugiesischen Litteratur; da es aber durch Spracheigenthümlichkeiten mit der letzteren zusammenhängt, so werden einige Besserungen des mehrfach schadhaften oder unklaren Textes hier nicht am unrechten Orte stehn. Strophe 1, Vers 7 mĩ malua lanierce lies me valiera (oder valera) la muerte; 1, 10 uolo e tengo ma dizer ist noch zu berichtigen; 2, 3 und 4 auiados que ñy, l. avia Des que vy; 2, 6 úno adefalir l. vino a de falir; 3, 7 uedede l. entendede; 4, 2 soler cogias l. coger solias; 4, 8 teya, etwa vea, veja? Str. 1, 6 ist e zum vorhergehenden Hemistich zu nehmen, wie auch 3, 8. Andre Dinge, wie 1, 8 en el für nel, 3, 6 merced für mercede, 4, 7 queria für queri a, verstehen sich von selbst. Die 4. Strophe enthält die Antwort der Dame. — Fast sollte man denken, Villasandino habe in einem der seinigen dies Gedicht, wenigstens die ersten Zeilen

Em huum tiempo cogi flores
Del mui nobre paraiso
Cuidado de mis amores
E del su fremoso risso

vor Augen gehabt. Er erzählt (p. 20b) von einem lieblichen Gar-

einzelnen Formen und Wörtern weichen sie von einander ab: die Abweichungen provenzalischer Handschriften sind oft weit beträchtlicher. Dionys hat z. B. ieu für eu, das in den Trovas fehlt; diese haben die Pronominalformen vus und xe, das Adverb chus für mais, die man bei jenem vermißt. Dennoch hält Herculano de Carvalho, wie Varnhagen mittheilt, die Sprache der Trovas für eine rein litterärische, nicht gesprochene. Ich kenne seine Gründe nicht, zweifle aber an der Richtigkeit seiner Behauptung, sofern sie sich auf etwas mehr erstrecken sollte als auf einzelne Ausdrücke oder Phrasen. Dasselbe Urtheil müßte denn auch den Dionysischen Cancionero treffen. Aber die Sprache der lissaboner sowohl wie der vaticanischen Handschrift findet sich, von Kleinigkeiten abgesehn, in den gleichzeitigen Urkunden und den zum Volke redenden Uebersetzungen der Landrechte wieder, sie muß also eine volksübliche, nicht bloß litterärische gewesen sein. Einem deutschen Gelehrten ist es 'mehr als wahrscheinlich, daß die von Carl Stuart herausgegebenen Fragmentos cet. einen Franzosen zum Verfasser hatten, theils aus sprachlichen Gründen, theils und namentlich der vielen französischen Colonien wegen, die seit den Zeiten des Grafen Henriques sich in Portugal niedergelassen hatten und zu denen das im Cancionero mehrmals erwähnte San-

---

ten, worin er drei kostbare Blumen sah, welchen er zu dienen Verlangen trug einer zu Gefallen, die ihn erobert hatte:

Por la que á mi conquisso
Con su buen donaire e ryso,
E tal flor que en paraysso
Merescen ser sus loores.

tarem gehörte.' (Helfferich in Eberts Jahrbuch I. 432.) Die sprachlichen Gründe sind nicht namhaft gemacht. Sollten sie sich auf die oben abgehandelten Gallicismen, die aber meistens auch Dionys eigen sind, oder auf die Schreibung einiger Wörter beziehen? Wegen der letzteren hatte Varnhagen in dem Schreiber, nicht in dem Verfasser, einen Franzosen vermuthet.

Grammatik.

Die Ansicht der Grammatik beider Denkmäler ist in kurzer Fassung die folgende.

Artikel. — Die consonantischen (mit l ausgestatteten) Formen des bestimmten Artikels sind noch nicht erloschen, aber in freier unverknüpfter Stellung selten. El kommt nicht vor außer in dem bekannten el rei T. 286, bei Alfons auch in el conde;* wohl aber lo, la. Lieder im Volkston haben die letztern Formen öfter: vede la frol 144; vou m'a la baylia 178; vou m'eu a la corte T. 125; eu sei la dona 122; aber auch in andern kommt es vor, z. B. guai la mia ventura T. 6; a la mha fe D. 59, a la fe T. 151, 5. Berührung mit einem vorausgehenden s oder r, die alsdann fallen, rettet den Consonanten hier wie in dem gleichlautenden Personal-

*) Raynouard in seiner Recension des Cancioneiro inedito führt auch an: en vos mostrou *el* seu poder; es liegt auf der Hand, daß das Pronomen el gemeint ist, nicht der Artikel. Daß er diese Mundart durchaus nicht verstand, das beweisen seine Übersetzungen, seine Wortabtheilungen, seine Interpunctionen: moi (d. h. m'oj') ist ihm das franz. moi; digi (d. i. digo i) schreibt er, als sei es ein Perfect; mi des setzt er für m' ides.

pronomen (s. unten), z. B. (außer dem bekannten todo los, toda las) sode la mellor T. 131, 2, tra lo seu ben D. 65, de (d. i. des) lo dia (oft), leixá lo trobar D. 3; doch spricht oder schreibt man auch r. Nach einem Nasallaut versteckt sich l in n, z. B. perderom no sen T. 216, 3 für lo sen. Die herrschende Form aber ist o, deren Dativ noch zweisylbig lautet a-o, a-os, z. B. a-o gran mal D. 102, a-o parecer 108, a-o meu 118, se a-os meos olhos (wenn se für keine Sylbe zählt) 51, a-o demo T. 32, 1, a-o meu 28, 3, a-os outros 269, 2, a-o minyno Alf. Bell. p. 18. Urkunden schreiben getrennt a o, a os zum Zeichen der Zweisylbigkeit. Diese Aussprache dauert fort bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts, wo sie sich noch in Resende's Liederbuch und bei Gil Vicente findet. Was den Dativ des Feminins betrifft, so spricht Alfons noch a-a zweisylbig: que a-a virgen son dadas Bell. p. 17; Dionys und der Ungenannte schreiben immer nur a, und auch die Urkunden, welche Masc. a o setzen, haben für das Feminin gleichfalls, wie es scheint, nur a. T. 258, 3 steht as gentes, dem Metrum würde aas besser genügen, aber es bleibt fraglich.

Der unbestimmte Artikel wird im vaticanischen Codex, wie überhaupt zu damaliger Zeit und noch lange nachher, oft huum geschrieben; es ist jedesfalls einsylbig. Zu merken aus demselben Codex ist auch die Schreibung des Feminins, hunha, z. B. 24. 34. 86. 108, und so algunha 61. Sie ist in Urkunden des 13. und 14. Jahrhunderts gleichfalls nicht unüblich, man sehe España sagrada XLI p. 352 und 400 unha, p. 418 algunha.

Es liegt nur eine orthographische Verirrung darin, h hat für die Aussprache keinen Werth. Man schrieb das dem lat. una entsprechende Wort auf die verschiedenste Weise: uha, hua, huna, uhna (dieses z. B. l. c. 420), mit umgedrehtem hn unha, hunha.

Pronomen. — Statt des üblichen eu hat Dionys die aus dem Provenzalischen bekannte Form ieu (26. 73. 80. 84. 168. 173). In beiden Quellen bemerkt man außer dem nasalen min auch mi reimend auf reines i, noch später, selbst bei Classikern, nicht unbeliebt. Migo, sigo, vosco, wie überall bei den Alten, aber nicht minder comigo etc. El für ele ist ein weit verbreiteter Archaismus.

Unter den conjunctiven Pronominalformen sind bei Dionys me und mi gleich berechtigt, aber nie braucht er me in absoluter Bedeutung. Die Trovas verfahren etwas anders. Wenn auf das conjunctive me ein Consonant folgt, so bleibt es unverändert; folgt ein Vocal, so wandelt es sich in mi und bildet mit diesem Vocal eine wohllautende Synizese, z. B. mi o, mi a (einsylbig), mi ora, mi aven (zweisylbig), mi aquesto (dreis.) Die juristischen Quellen drücken diese Verschmelzung zuweilen durch h aus, mi o durch mho, mi a durch mha, und davon hat auch Dionys mehrere Beispiele. Im ganzen aber läßt er i fallen und schreibt m'o, m'a u. s. f., was auch in den Trovas geschehen darf. Wenn aber mi im letzteren Denkmal ausnahmsweise eine Sylbe ausmacht, so ist man zu emendieren befugt, z. B. 46, 2 mi amostre quan, lies quanto; 62, 2 fazed mi al, l. fazede cet., welches

auch allein berechtigt ist; 97, 2 qu'á de mi a dar, l. que á cet.; 145, 1 que mi aven, l. o que cet. Es konnte nicht fehlen, daß sich hin und wieder me auch vor Vocalen einfand für mi, aber einige hundert Beispiele von mi beweisen die Regel, die sich der Verfasser oder Schreiber gesetzt hatte.

Ein häufig angewandtes mehr oder weniger pleonastisches Wörtchen der Trovas ist xe. Es hängt sich vornehmlich an das Verbum seer: que x'é mal 200, 1, 4; que x'era pesar 168, 1; non sei que xe será 221, 1. Häufig auch an querer: porque xe non queria 244, 8; queren xe viver 82, 2; que x'el quer 159, 1; quanto xe fazer quer 241, 1 (vgl. For. de Santarem p. 570 quanto xe quiserem). Aber auch noch andre Verba begleitet es, z. B. x'ela estava 240, 2; anda x'ela por qual x'ant' andava ds.; quanto x'ante dava 240, 1; eles x'o buscaron 169, 2; demo x'o lev' 193, 5. Dieses xe halten die Grammatiker mit Recht für das Pronomen se, s. S. Ros. II. 412. Noch jetzt spricht das Landvolk que-xi-quer 'was irgend', vgl. qual xe quer T. 102, span. si quiera. Bei Gil Vicente singt eine Zauberin: e o mundo mundo x'era, mundo x'era e mundo x'he II. 22. In den gegebenen Beispielen läßt sich xe für se (welches in solchen Fällen gleichfalls steht, z. B. quer se me matar 253, 1) noch verstehen und es geschieht hier nicht mehr als in andern romanischen Sprachen, in welchen das Reflexivpronomen abundiert. Auch die erste Person me gibt sich diesem Gebrauche hin, z. B. saber mi o quero T. 14, 3; m'eu ouve sazon 84, 1. Aber da man einmal an diese Ausdrucksweise gewöhnt war,

behielt man sie selbst da bei, wo die Handlung auf das Subject selbst gar keine Beziehung hat, wie in por xe me mal fazer 'um mir Böses zu thun' 159, 2; matar xe mi á 'wird mich tödten' 253, 1, xe me matará 230,4; ähnlich al me vos direi 'ich werde euch etwas anders sagen' T. 248. Dionys hat nicht xe, sondern xi, und auch dies nur einmal p. 170, dazu das abgekürzte x' in der Stelle sab' el ca x'é (caxe *Moura*) no meu poder 133.

Für vos läßt die lissaboner Handschrift, nach Stuart, sehr oft vus eintreten und zwar, wie es scheint, als conjunctives Pronomen, besonders in einzelnen Liedern, und Bellermann bemerkt diese Form ausdrücklich als eine Eigenheit der Handschrift. Gleichwohl schreibt Varnhagen durchgehends vos. Das u hat sich übrigens auch in vusco geltend gemacht. Ein paralleles nus aber zeigt sich nirgends. Noch etwas ist hier zu erinnern. Das Lied Se deus me valla Canc. ined. fol. 42b hat die Stelle se us fosse, wofür Varnhagen n. 75 se vos fosse gibt. Raynouard in seiner Recension vermuthet in diesem us einen Fehler des Schreibers. Aber auch T. 63, 3 heißt es que us viron, 66, 4 que us fez falar, und 201, 1 würde sich verdade vos direi, das eine Sylbe zu viel hat, in verdade us direi emendieren lassen. Es versteht sich, daß dieses us dem span. os entsprechen würde.

Was die dritte Person betrifft, so sind lhi für lhe, lhis für lhes bekannte Archaismen. Die Accusative lo, la, los, las halten ihren Anlaut häufiger fest als in der neueren Sprache. Ein vorhergehendes s oder r, welche Consonanten alsdann ausfallen, können dies bewirken: deu lo sabe für deus l. s., may lo für mays lo, poi

lo für pois lo, tra lo für tras lo, po la für por la, mello los für mellor los T. 216, 2. Mitunter bleiben jene Consonanten unberührt: deus la fez T. 15, 3, sennor la chamaria 276, 1. Zu einer bindenden Regel war es noch nicht gekommen.

Die Possessiva meu, seu (teu fehlt) haben im Plural meus und meos, seus und seos, s. D. 19. 48. 148, vgl. For. de Santarem: per seus corpos p. 537, de seos corpos 539; der Unterschied war kaum hörbar, man schrieb ebenso deus und deos. Statt des Feminins minha ist das einsylbige mia T. und mha D. (welches Moura gegen die Handschrift und gegen das Metrum immer, außer p. 178, minha schreibt) durchaus üblich. Wiewohl die Urkunden unter Dionys beides minha und mia nebeneinander gebrauchen (z. B. da terra minha ... a mha justiça S. Ros. I. 66a), so kommt doch ersteres bei unsern Dichtern nur einmal vor T. 245, 2: estas coitas minnas son, also in prädicativer Anwendung. — Sua ist vorhanden D. 49, aber das übliche Wort ist sa, beide nebeneinander z. B. de sas carnes nem das outras suas cousas F. de Santarem p. 540. Ma D. 178 ist wohl mha zu lesen. Nosso und vosso wie neuportugiesisch, also bereits in verkürzter Form, z. B. D. 190. T. 205, 1. Die ältere Form nostro, die ich Gramm. II. 89 noch vermißt hatte, findet uur Statt in Verbindung mit senhor, sofern es Gott bedeutet, z. B. D. 36. 38. T. 214, 1 und oft, daher in alten Diplomen häufig nosso senhor El Rey, nicht nostro, eine bemerkenswerthe Unterscheidung.

Unter den Demonstrativen kürzt sich aquelle in

aquel wie elle in el, z. B. D. 9. 175. T. 135. Der Plural lautet estes, aqueles wie neuportugiesisch.* Das Neutrum tauscht sein radicales e noch nicht mit i: es heißt esto D. 5. T. 20, 2. 37, 2, aquesto D. 1. T. 84, 1, aquel für aquelo D. 47, doch liest man yst' T. 20, 3; der Canc. geral aber zeigt überall schon die Formen isto, aquisto u. s. w. Neben dem jetzt veralteten Demonstrativ aqueste begegnet man noch Spuren von queste, z. B. quest' é mha morte D. 23, de questa terra D. 4, oyr-mi-á questo T. 105, 2, por quest' eu quero Alf. Bell. 16.

Die übrigen Pronomina finden ihre Stelle unten im Glossar. Von todo ist aber anzumerken, daß sich sein Neutrum tudo in unsern Quellen noch nicht ausgebildet hat, indem es die Form todo mit dem Masculin theilt, z. B. tod' aquesto D. 11. 14, nicht tud' aquisto.

Verbum. — Ser lautet hier seer (immer zweisylbig), im Futur aber, worin der Ton fortrückt, nicht seerei, sondern serei, und dieser Zusammenziehung haben auch andre Verba, deren Stamm bei den Alten auf einen Vocal ausgieng, ihr Futurum unterworfen, wie in terei von te-er, verei von ve-er, verrei von vi-ir, porei von po-er, oirei (zweisylb.) von o-ir; dagegen sprach man

*) Roman. Gramm. II. 89 steht durch ein Versehen Plur. essos für esses. Die Endung os der Demonstrativa ist, wo sie vorkommt, wie zuweilen in Urkunden (z. B. aquelos S. Rosa II. 222b) oder bei Villasandino, ein Idiotismus. Die Endung o für e des Sing. bemerkt man doch auch bei Dionys.

are-erei. Präs. Ind. Sg. 1. soon (gleichfalls zweisylb.), auch in den Rechtsquellen vorkommend. Eine spätere Form ist saõ (einsylb.), auf diese folgt das heutige sou. Die Betonung der ältesten Form ist sóon; es kommt im Reim nicht vor, weil kein Wort, wie es scheint, einen gleichen Ausgang hat: hätte man soón gesprochen, so würde es sich sicher an dieser Stelle finden. Seine Nasalität ist etymologisch richtig und auch in com (lat. cum) vorhanden, aber woher das doppelte o? Wollte man das Wort dadurch von der 3. Plur. son besser unterscheiden? Das neuport. sou hat die Nasalität fallen lassen und sich nach estou, dou, vou geformt. Für die 2. Pers. es (D. 34) braucht Alfons (Argote 152b) das span. eres. Die 3. Person ist é sowohl wie est D. 4. 23. T. 28, 2. 137, 1. 152, 4. 270, 4; dafür bei Alfons es Bell. 16.* Für das Perf. fui wird wohl auch foy gesprochen T. 99, 2, für foi auch fuy l. c. D. 118. Fuesse auf spanische Weise für fosse hat sich T. 76, 4 eingefunden. Soon wird zuweilen durch sejo (lat. sedeo) vertreten D. 124. 184. T. 119, foi durch seve = altspan. sovo (sedit) D. 125.

Für alle Conjugationen gilt, daß die 2. Plur. ihr flexivisches d ohne Ausnahme festhält: amades, devedes, sodes, dizede.

Bei der I. Conjugation haben wir nur im Perfect die einigemal gebrauchte spanische Endung o für ou an-

*) Est, wahrscheinlich französischer Herkunft, trifft man überall nur vor Vocalen, eine Form este scheint nicht vorhanden. In dem Vers E se assi non est e mia sennor 137, 1 könnte man este abtheilen, aber e kann sehr wohl die bekannte Interjection sein. In Urkunden ist mir est nicht begegnet.

zumerken: so in leixó D. 47, rogó 131, 1, mandó T. 103, passó Alf. Bell. 17. Von estar findet sich das Präs. Conj. esté D. 6. T. 211, 3 für esteja, letzteres nur eine Anbildung an seja.

Bei der II. und III. sind auszuzeichnen die schönen Präsensformen, die das ableitende e oder i der Grundsprache noch fühlen lassen: soio (lat. soleo, fehlt neuport.) T. 55, 3, dormio (dormho) für durmo D. 76. T. 113, 2. 117, 3, menço für minto und mença für minta T. 14, 2. D. 110, senço für sinto T. 78, 1; für padeço steht padesco D. 195, für gradeço gradesco T. 228, für guareço guaresco T. 243, 3. In der 3. Sing. desselben Tempus werfen einige Verba die Flexion ab: dol = doe, sal = sahe, sol = soe Alf. X., fal (fehlt neupg.) Das Schwanken des Perfects zwischen den Endungen eu und eo, iu und io ist bekannt; oyo für ouvio steht D. 122. Die syncopierten Futura morrei und guarrei mußten sich neben den minder wohllautenden morerei und guarirei leicht einfinden. Participia auf udo für ido, die auch hier Statt finden, sind Roman. Gramm. II. 180 in zahlreichen Beispielen vorgeführt worden. Eigenthümlich ist tolheito für tolhido D. 181. T. 192, 2. For. de Beja p. 505, geformt nach dem Muster von colheito für colhido (collectus), also eine Anbildung.

Größere Abweichungen zeigt, wie sich erwarten läßt, die starke Conjugation. Das Perfect, auf welches hier alles ankommt, flectiert in der 1. Sing. noch oft mit i, wie im Altspanischen, in der 3. zuweilen, wie im Neusp., mit o. In der inneren Flexion dieses Tempus, d. h. im

Wechsel der betonten Stammvocale (ein speciell portugiesischer Zug) waltet keine so bestimmte Regel, wie die neue Sprache sie festsetzt. Merkwürdig ist hier auch der häufige Übertritt des z in palatales g, der sich noch aus Gil Vicente belegen läßt. Über das Participium Prät. ist nichts zu erinnern. — Eine kurze Übersicht der starken Verba wird zur Kenntnis des damaligen Sprachcharakters beitragen und zugleich einige Abweichungen in dem Style unsrer beiden Sammlungen hervortreten lassen.

Dizer: Perf. Sg. 1. dixi D. 89. 110. T. 7,3. 16,1. 19,2, dixe T. 18,2. 29,2; 3. disso T. 19,2. 285,1, dis 39,2. — Fazer: Perf. Sg. 1. fiz T. 1,3 wie neupg., aber auch fige T. 85,4. 110,2; 3. fez T. 14,1 etc., feze 108,1. 165,1, fezo D. 66. T. 5,3. 54,2. 193,1 etc. Figeste sagt eine Jüdin bei Gil Vicente III. 266, figesse findet sich S. Ros. I. 309a. — Haver: aver (selten haver), Fut. averei; statt dessen steht D. 26 avrey; für arei T. 55. 1 ist ar ei zu schreiben. Es versteht sich, daß in auverei T. 221,5 und auveria 171,2 v (u) nur verdoppelt ist, eigentlich avverei, avveria gelesen werden muß. Perf. Sg. 1. ouvi, ovi T. 51,4, uvi D. 81; ouvu', ovu' im Druck bedeutet nichts anders als ouv'. — Poder: Perf. Sing. 1. pude, überdies pudi D. 66. T. 59,1 (wenn nicht pud' i), podi D. 48, poid' T. 285,1, puyd' T. p. 310. — Pôr: poer. Für das Perf. puz oder puzi hier wieder ein palatales puge T. 42,2, pugeste bei Gil Vicente III. 269. — Prazer: Präs. praz und praze T. 5,2. Perf. prugo T. 173,2 für neupg. prouve. Fut. Conj. prouguer D. 92. T. 23,3, so in Diplomen S. Ros. s. v.;

von aprazer ebenso aprouguer T. 30, 2. 96, 3. — Querer: Fut. querrei nebst querria z. B. T. 256, 3 statt des steifen quererei, quereria. Perf. 1. Sg. quis und quix T. 56, 3, quigi D. 72, quige T. 140, 1. 197, 2. 211, 2; 3. quis, wofür quiso T. 7, 4 u. s. f. — Saber: Präs. Conj. sábia T. 56, 3. 60, 3. 90, 2, sabha D. 111, so For. de Torres 637. Perf. 1. Sg. soubi D. 73; sob' T. 276, 2, sonst soube. — Ter: teer; Fut. terei und terrei. Präs. 3. Plur. teen (zweif.) T. 50, 4 rc. Perfect wie neuport., aber Fut. Conj. doch auch tover T. 69, 3 = span. tuviere. — Trazer: trager D. 86. Alf. X. Präs. trago wie neuport. D. 75. 139, trajo 138; 3. trage T. 114, 3. 205, 1, abgekürzt trax D. 81 wie neupg. traz (trae T. 205, 2). Perf. 3. Sg. trouxe, troxe D. 165. Andre alte Quellen haben dafür auch trouve, vgl. Fut. Conj. trouver F. de Beja 471, F. de S. Martinho 580, entsprechend den Flexionen jazer jouve, prazer prouve. — Ver: veer, mehrmals so zu lesen für ver, das kaum anzunehmen sein wird, z. B. D. 75, Z. 5. 76, Z. 2. T. 46, 1, 2 (vee-la). Fut. verei D. T. Alf.; doch auch veerei, z. B. T. 90, 2. 92, 4. 177, 3. D. 43 (wo aber verei zu lesen ist), veeram D. 51, 3 (wie das Metrum verlangt für veram), so daß dieses Tempus zwischen e und ee schwankt. Präs. 3. Pl. veen T. 180, 2. 245, 1. Impf. veia, viia T. 9, 1 und 2. Perfect wie in der neuen Sprache. — Vir: viir D. 46 (zu lesen für vir) T. 4, 1. 61, 1, a-viir (zu muthmaßen für a-vir) T. 256, 1; theoretisch die älteste Form ist veïr in einem Foral von 1281 S. Ros. II. 222b. Fut. verrei und verei, verria

und veria, z. B. T. 196, 1. 5, 1. Präs. venho, 3. ven wie neuport., Pl. 3. veen T. 56, 1. 186, 2, letzteres zusammentreffend mit veen = vident, wie noch jetzt. Perf. 3. Sg. veo für veio D. 147. T. 162, 2, a-veo T. 173, 4. 272, 3 (a-veno Alf. Bell. 60a = span. a-vino). Fut. Conj. veer für vier T. 282, 2, in Urkunden 3. Plur. veerem (veherem).

Hiezu kommen noch einige später schwach gewordene starke Verba. Aduzir, Perf. 3. Sg. adusse D. 42, sp. duxo. Part. aducho S. Ros., wie altspan. — Prender: Perf. pres nach presés T. 115, 3, aber prendi 78, 3. 207, 3, altspan. pris. T. 78, 2 steht prax; der Sinn verlangt pres. — Responder hat bei Alfons im Perf. Sg. 3. respos und resposse, s. Nic. Ant. und Arg. d. Mol., übereinstimmend mit altspan. respuso. — Valer: Perf. valvi, zu schließen aus valvesse D. 98, valver *Stuart* fol. 46b (dafür valer *Varnh.* p. 317), valvera *St.* fol. 62c (valêra *Varnh.* 210, 3 und so 8, 1); merkwürdig als der einzige Fall, worin lat. u der Attraction widerstand, indem es consonantiert ward. Diese Reste starker Biegung sind um so schätzbarer, als die portugiesische Mundart an alten Überlieferungen dieser Art der spanischen nicht unbeträchtlich nachsteht.

Glossar.*

adubar ordnen, bestimmen T. 241, 2.

adur Adv. kaum T. 172, 2, altspan. aduro; de dur 129, 3.

---

*) Ein paar zweifelhafte Wörter bei Varnhagen, die ich bei Stuart nicht vergleichen konnte, habe ich übergangen.

aduzir conjugiert S. 120.

afficado für affincado hartnäckig D. 60. 76: afincado amor Villasand. n. 27.

aguisar ordnen, fügen T. 20,1. 63,2, wie auch altspan.

al Pron. etwas anders, jemand anders D. 14. 23. 30. T. 8,1. 28,3,4. 31,3. 179,3. o al das andere D. 61. Wie im Prov. verbindet es sich mit dem pronominalen res (al res) und selbst gleich einem Adjectiv mit Substantiven: al ben, al mal, al cuita, al sazon T. 55,4. 225,1. 87,1. 115,4.

alezerar D. 48 zu lesen a lazerar?

algunha s. S. 110.

algur Adv. irgend wo D. 120. T. p. 300.

alhur Adv. anders wo D. 194. T. 106,2.

amostrar s. v. a. mostrar T. 105,2 und 3.

an für die Präp. en ist nicht zuzugeben, da sich überall Aphärese des e nach vorhergehendem a annehmen läßt, an aber außerdem nicht Statt findet. Beispiele: coita 'n que T. 3,1. 20,2. 54,1. 59,2. 168,1. 213,2. 241,1. Seltsam, daß man coita nichts abbrechen wollte: coit' en que ist wenigstens selten, T. 264,1. Mehrmals dia 'n que T. 7,4. 17,1. 59,1. Nunca 'n steht 83,1. Auch ancobrir, andurar, ansandecer für encobrir ꝛc. sind nicht zu gestatten: T. 166,2 lese man e aver m' á 'ncobrir = mi á encobrir; T. 209,3 und 252,1 coita 'ndurar; T. 200,1 querria 'nsandecer, das. 3 eu a 'nsandecer non ei.

ante Adv. für antes D. 12. T. 97,1.

antre Präp. für entre D. 35. T. 46,3 ꝛc., auch in Urkunden, Gesetzen, im Canc. ger. sehr häufig. So

d'antre. Man verweist wegen des a auf die Aussprache des franz. entre; es dürfte auch an die prov. Form antre (s. Altrom. Sprachd. S. 69) erinnert werden.

anvídos: de que m'eu trist' e chorando parti e muit' anvidos T. 210, 1. Es ist = altspan. ambídos, altfranz. envis, von invitus, dessen Bedeutung es hat. Nach Varnhagen steht es für anvidoso = neupg. envejoso, von invidiosus, zu dessen di wohl port. j, nicht wohl d stimmt.

aposto schicklich, zierlich T. 235, 1. 284, 4, altspan. apuesto.

aqueste für este.

ar, er Adv. noch, auch D. 33. 116. 124. 7. 64; jetzt Alf. Bell. p. 17 = prov. ar, er; verbunden mit ora, von dem es stammt, T. 2, 4 'noch jetzt'. D'ar T. 58, 4 s. v. a. ar.

ascondudo D. 168 für escondido.

ascuitar T. 84, 4 für escuitar, escutar; so altsp. ascuchar für escuchar.

assi für assim (oft).

ata Präp. bis; altspan. fata.

atal, atan, atanto für tal, taõ, tanto, vom Herausgeber der Trovas häufig in a tal ꝛc. zerlegt.

aver = haver, s. oben S. 118. Ay, ahi = span. hay.

aviir sich ereignen D. 14. T. 256, 1, s. oben S. 119.

baylada und baylia Tanz D. 178; mit Beobachtung des in baile angewandten port. Diphthongs, vom prov. balada, altfr. balie Tanz, Tanzlied.

bel für bello D. 145.

ben estan T. 81, 1 = pr. benestan anständig.

ca Conj. da, weil; daß; als (nach dem Comparativ); auch altspanisch.

cabo de Präp. nahe an, neben T. 45, 2. p. 306, cabo Sevilla Alf. Bell. p. 17, de cabo vos D. 169, en cab' T. 100, 2; span. cabe.

cada que für cada vez que D. 186. T. 189, 3, auch oben S. 25; altspan. Canc. de Baena p. 39.

cajon (m.) D. 27 unglücklicher Zufall.

camanho D. 105. 155, altsp. quamaño, lat. quam magnus.

cantar, cantiga Lied s. S. 37.

cas für casa T. 249, 4; en cas dos frades meores Urk. v. 1298 S. Ros. s. v.; auch altspan.

catar betrachten D. 38. T. 25 ꝛc.

cha: a mais fremosa . . . non cha direi, mas direi comigo (chamigo *Stuart*) cet. T. 119, 1. Dieses cha könnte etwa eine andre Form sein für ja (neugallic. xa), die Verbindung non ja ist ja üblich; aber ein solcher Wechsel zwischen j und ch scheint in ächt port. Wörtern nicht Statt zu finden, und, was die Hauptsache ist, überall setzt die Handschrift ja. Sollte cha gelten für chã = chãmente, so daß die Stelle hieße: ich werde die Schönste nicht geradezu nennen, sondern bei mir selbst sagen u. s. w.? D. 25 hat de chaõ = span. de llano ohne Umstände.

chaler s. S. 30.

che für que D. 5. 175, ital. Schreibung wie jenes figlio oben S. 13.

chus s. v. a. mais T. 156, 3. Alf. X., auch in den Gesetzbüchern und im Altspanischen.

cobrado hergestellt T. 51, 2.

coidar = cuidar, z. B. T. 15, 2. 168, 3; coydadò D. 77.

coita Pein, Noth (oft); in andrer Form cuita T. 78, 2. 196, 2 ꝛc.

coitar bedrängen, quälen T. 56, 2. 87, 2, cuitar T. 74, 1. 76,4. 172, 5. Nur coitado ist der Sprache verblieben.

color (f.) = neupg. côr D. 71. 152.

come für como (oft), auch in den Rechtsquellen.

comunal leutselig D. 64, also wie lat. communis, mittelhochd. gemeine, gr. κοινός.

confinger D. 130 l. Z. richtig? Das Verbum fehlt den Schwestersprachen.

conorto (cõorto) Stärkung D. 103, pr. conort, altspan. Verb. cohortar.

cor Herz, Neigung D. 81. T. 255, 4. Es soll feminin sein (com boa cor führt S. Rosa an), aber in den Trovas und im Altspanischen ist es masculin.

cousa Wesen, Person D. 63. T. 67, 2; im prov. cousa und res.

cousir, cousecer, cousimento s. S. 31.

de als Casuspartikel ausgelassen. In dem Vers E por amor de deus quen o vir T. 175,2 ist entweder e oder de zu streichen; darüber kann man verschiedener Meinung sein. Das die Strophen verbindende Wörtchen e wird nicht gerne entbehrt; läßt man es stehen, so würde por amor deus der bekannten franz. Phrase por amor dieu entsprechen.

deferença = franz. déférence T. 173, 4, neupg. deferencia.

deit' (deyt') D. 121. 122. Die Bedeutung dieses Wortes wird sich erst durch Vergleichung andrer Stellen genau bestimmen lassen.

delgades D. 142.

desasperar doch wohl für desesperar D. 127. T. 77, 1.

desguisado unpassend, thöricht T. 11, 2 = prov. desguisat, franz. déguisé; fehlt neuport. und spanisch.

desmigar: tan gran cuita, que ben mil vezes no dia me ten .. desmygad' assi T. 196, 2. Ist richtig gelesen, so haben wir das sp. desmigar (zerkrümeln) oder demigar (zerstreuen) vor uns, wiewohl der Ausdruck nicht sonderlich paßt; besser genügen würde z. B. desmayado.

destorvar abwendig machen T. 55, 2 (d'estorvar *Varnh.*) 113, 3. 213, 5; prov. destorbar.

des-y Adv. von da, daher D. 171. T. 46, 1 ꝛc. = altspan. desí. Darin erkennt Mila y Fontanals p. 493 Note 4 das prov. dessé, aber warum alsdann nicht dessí?

dia: bon dia Glückstag, Glück, mal dia Unglückstag, Unglück. Ohne Präposition (en) heißt es bon dia fora nado T. 112, 1, mal dia naci 76, 2, mal dia non morri 7, 3, grave dia vos vi 227, 2, ein Gegenstück zu dem adverbialen bona und mala hora.

dizer conjug. S. 118.

doito (doyto) D. 34 = douto gewöhnt, geübt; sp. ducho.

dôo D. 114. 160 (wo dao steht). T. 3, 1. 21, 2 ꝛc. = neupg. dô, sp. duelo.

door spricht noch Villasandino zweisylbig, dor aber steht D. 82 wie neuport. Statt com' é quen sofre dor

e de mal afficado lese man darum come quen sofredor é de mal aff., vgl. de mal sofredor 111.

d'u für donde, z. B. D. 41. T. 51, 2; d'y für d'aqui, z. B. T. 49, 4.

e ist oft als Interjection zu verstehen, wie es denn auch am Anfange der Lieder vorkommt, wie T. 21. 115. 143, oder an der Spitze des Nachsatzes, wie T. 204, 2. Eine neuport. Interjection e oder eh sucht man vergebens

el, lo, la Artikel S. 109.

ementar T. 204, 3. 251, 3 d. i. emmentar.

en s. an.

ende, end, en = lat. inde, franz. en. Gleichbedeutend por ende D. 48 (nicht poren de).

endoado T. 116, 3: que servi senpr' endoado. Moraes übersetzt das veraltete noch bei Ferreira vorhandene Wort mit dorido (schmerzvoll), leitet es also von doo. Bei Villasandino p. 114 liest man: non creades que perdí mi servicio endonado, worin es 'vergebens' bedeuten muß, abgeleitet aus em dom = ital. in dono, prov. en perdó. Bei Stuart fol. 105a soll übrigens endonado stehn. Dionys p. 77 hat dafür doado: muy doado moyro e de vos non ey grado.

endurar aushalten D. 4. 153. T. 108, 2. 109, 3.

enfinta s. infinta.

enpero D. 22. T. 277, 1 = altspan. empero doch, indessen.

entendedor oben S. 31.

er s. ar.

ergo, ergu' Adv. außer, ausgenommen T. 46,2. 70,2. 71,1. 89,4. 91,3. 149,1. 162,1. 202,5. 257,2. Alf. X. cet.

escaecer für esquecer D. 75. T. 208, 3 ꝛc.

escontra für contra T. 133, 1. 135, 3. p. 317; auch altspanisch.

falir oben S. 31.

fazenda Angelegenheit D. 16. T. 127, 1. 159, 3 ꝛc.

fazer conjugiert S. 118.

femença eifrige Nachforschung D. 110, vgl. S. Rosa.

filhar ergreifen, erwählen T. 33, 1. 173, 4 (nicht afillar). 282, 3.

fin (Ende) gen. fem. T. 260, 3, wie im Prov.

fius oben S. 32.

fiuza Vertrauen T. 76, 3.

fremoso, übliche alte Form für das spätere formoso.

gaanar gewinnen T. 285, 4, gaanhar (für guanhar?) D. 132, neupg. ganhar. Die richtigste Form ist gaanhar For. de Torres p. 634.

gracir danken T. 98, 5. 99, 1, neupg. agradecer.

gradecer danken, verdanken, mit Dat. der Person und Acc. der Sache, D. 17. T. 52, 3 (l. vid' a gradecer). 88, 1. 98, 1. 194, 1 (l. a gradecer). 228, 1. 247, 1; altspan. dasselbe.

grado Dank D. 38. 177. T. 233, 3 = prov. grat; neupg. guter Wille, desgl. Lohn.

greu oben S. 32.

gualardon für galardão T. p. 304; so altspanisch.

guarecer genesen, mit dem Leben davon kommen D. 48. T. 28, 3, s. auch bei S. Rosa.

guisa Weise; non é sen guisa 'es ist nicht ungeziemend' D. 176.

guisar einrichten, anordnen, fügen D. 37. T. 49, 4; guisado recht und billig D. 76. T. p. 299.

hu s. u.

hunha für huma, s. oben S. 110.

infinta Erdichtung, Verstellung D. 129, enfinta 130; neupg. finta.

ja sempre Adv. immerfort D. 5. T. 75, 2. 130, 1. 139, 2. Derselbe Ausdruck auch im Prov.

jazer liegen, sich befinden: u non jaz al T. 2, 3. 94, 3. 109, 1. 169, 2, oder u otra ren non jaz T. 67, 5 'was unbedenklich, unzweifelhaft ist.'

judgar für julgar.

lazerar leiden, büßen T. 7, 1, lazeirar 113, 4.

lezer s. o. S. 32.

lheu (lleu) oben S. 32.

liero D. 138, s. oben S. 99.

linhage und linhatgem gen. masc. wie prov. linhatge T. 114, 3. 156, 1, neupg. linhatgem gen. fem.

loar, span. Form für louvar D. 75. T. 45, 2. 194, 3. 218, 3. Alf. X. So loor für louvor D. 5 (wo leor steht). 65 ꝛc.

longado lange dauernd T. 116, 2. 148, 1, longadamente lange Zeit hindurch T. 52, 1.

louçano D. 135. 138; neupg. nur loução.

macar, macar se Conj. wenn auch T. 65, 3. 77, 3. 91, 3; altspan. maguer und so auch altport.

mais Conj. für neuport. mas D. 23. T. 216, 2. 282, 3 ꝛc. Mas Adv. für neupg. mais T. 45, 2. May steht einmal D. 163 vielleicht nur durch Versehen, jamay hat übrigens Villasandino p. 24a im Reim.

malderto D. 183 für maldreto, maldireito.

mansedume T. 282, 2. 286,4 für mansidão, ersteres von Moraes nicht aufgenommen.

mao pecado Adv. zum Unglück D. 53. T. 78, 1. 192, 1, mal peccado 59, 3. 127, 4, mao meu pecado 114, 1. Altsp. gleichfalls malpecado.

medés = prov. medeis (neupg. mesmo), aber indeclinabel, adverbial, z. B. D. 34. 40, vgl. per aquela medes razam Urk. v. J. 1270 S. Ros. II. 118a. Einen Plural medeses s. das. 126.

mentre, en mentre Conj. = span. mientras, z. B. T. 167, 2 und 3.

mercée für mercé oben S. 52.

merecer (mit Dat. der Perf. und Acc. d. Sache) einem etwas anthun, verursachen, etwas an einem verschulden D. 6. 66. T. 7, 4. 70, 2. 204, 2.

mester für mister T. 72, 1.

mesura Artigkeit im Benehmen D. 18. T. p. 317 ꝛc.

mezcrar S. 32.

migo für comigo (oft).

nado in ome nado irgend ein Mensch T. 78, 4, mulher nada irgend ein Weib D. 113; altspan. ome nado, mugier nada im Poem. d. Cid.

nen ausgelassen: (nen) ela nen deus T. 206, 2.

nenbrar für lembrar D. 13. T. 32, 3. 91, 1 ꝛc.

neun, niun für nenhun, z. B. T. 22,2. 77,1. Alf. X.

nozir? D. 15, nuzer T. 78, 3, lat. nocere; altspan. ebenso nozir, nuzir.

nullo für nenhum, z. B. null' ome; so altspan.

o für ou T. 13.

obridar für olvidar D. 28. T. 51, 1.

oimais Adv. nunmehr D. 2. 86. 158. T. 91, 4 ꝛc. prov. dasselbe. Aber auch das besser port. oge mais kommt vor, s. T. 96, 1. 139, 1.

omen, ome, om', neupg. homem; auch = franz. on, z. B. T. 65, 3. 81, 1. 230, 1.*

on, verkürzt aus onde D. 82.

osmar für esmar D. 43. 47. T. 49, 2. 91, 2, 3; altspan. dieselbe Form.

outri, otri für outrem D. 22. T. 17, 1; outre T. 25, 2. 51, 4. 171, 1 für outrẽ?

par Präp. in einigen durch die eingewanderten Franzosen verbreiteten Redensarten, wie par deus D. 5. 22. 34. T. 67, 1 ꝛc. (auch por deus), par nostro senhor D. 163; auch bei Gil Vicente und im Altspanischen, z. B. bei Ruiz par dios 956, noch jetzt pardiez.

pardon für perdão D. 68, aus dem Französischen; perdon T. 91, 2.

parecer das äußere Erscheinen eines Menschen D. 177. T. 274, 2, so Villasand. p. 24a, jetzt kaum noch üblich.

pastor für pastora D. 86.

pastorie? T. 11, 2.

pecador als Feminin T. 283, 1.

pensado s. S. 33.

per Präp. für por in einigen Fällen, wie per boa fe D. 160. T. 33, 3. 266, 1. Es verstärkt die Bedeutung

---

*) Roman. Gramm. III. 293 ist die Unterscheidung zwischen hom = fr. on, und ome, omen = fr. homme zu scharf: ome wird auch in ersterem Sinne gebraucht, hom oder om hat diese Gestalt wohl nur vor Vocalen.

gewisser Adverbia und Adjectiva gleich dem altfranz. par, z. B. ben per sei (perbene scio) T. 190, 4; ben lhe per tirades morte D. 126; ben per está Alf. Bell. 60a; mal per foi T. 127, 2; mal per fico 114, 4; por gran coita per tenn' atal 64, 3; muito me per é mester 129, 4; muito per dev' a gradecer 88, 1; mui gram prazer mi per é D. 46; non per moiro T. 243, 1. Noch G. Vicente sagt II. 83 ya per soi medio gaitero. In den Stellen gran mal per fiz T. 9, 4, gran dereito per faç' y 198, 1 liegt kein Grund vor, das Verbum perfazer anzunehmen.

pera für para z. B. T. 179, 4. 283, 4.

perfia T. 126, 1, neupg. perfidia.

pero Conj. doch, obgleich, für letztere Bedeutung auch pero que.

poder conj. S. 118. In der Bed. 'mögen': deus a mi nunca valer possa 'möge mir nie beistehn' D. 111; altfranz. puist, auch span. pueda, Rom. Gramm. III. 117.

poer conj. S. 118. Poer conselho Rath ertheilen, poer culpa Schuld beimessen, poer grado Dank sagen.

porem in der Bed. 'deswegen', por isso, z. B. D. 10. T. 60, 3.

pran: de pran Adv. grade heraus, ohne Rückhalt D. 22. T. 13 u. s. w.

prazentear zu Gefallen reden, schmeicheln T. 208, 4, nach Moraes im Nobiliario des Grafen Pedro.

prazer conjug. S. 118.

precar T. 156, 4. 180, 3. Es ist preçar zu lesen, wie Varnhagen zur letzteren Stelle bemerkt.

prender conjug. S. 120.

preto Adv., neupg. perto, T. 21, 3. 176, 2.

prez für preço D. 62. T. 45, 3 ꝛc. = prov. pretz, aber auch in Documenten des 13. Jahrhunderts, also nicht aus der prov. Poesie herstammend.

profaçar Übles nachreden, verläumden T. 180, 2, 3, bei Villasandino num. 15 porfasar, altsp. profazar.

prol (f.) Vortheil D. 35. T. 13. p. 317. Alf. X., proe T. p. 299, span. pro, vgl. oben S. 33.

prou Adv. genug D. 177; prov. pro.

punhar sich bemühen, streben D. 104. T. 30, 1. 43, 2. 90, 4; prov. ponhar.

quejanda D. 98. Der Reim verlangt quejenda. Ein Adjectiv quejando, quejendo, quijando ist vorhanden und heißt 'wie etwas eben ist, in welchem Zustand es ist.' Der Infant Pedro sagt z. B. e vos o podeys tomar tal quejando vos he dado Canc. ger. II. 70; in einer Urkunde deixo-lhe o meu pelote tal e quijando se achar 'in welchem Zustande sich der Rock finden wird'. Andre Beispiele bei Santa Rosa und Moraes. Noch jetzt sagt man he hum tal e quijendo s. v. a. franz. tel quel.

querer conjug. oben S. 119.

queste Pronomen S. 115.

qui Adv. für aqui T. 16, 1. 61, 3. Da ihm stets ein Vocal vorauszugehen scheint, so könnte es freilich auch aus aqui abgekürzt sein: m'á 'qui, ó 'qui. Indessen führen die Wörterbücher qui als veraltet an.

ren Sache, etwas; non por ren für nichts in der Welt, durchaus nicht D. 91, non per ren T. 127, 1. 167, 1 ꝛc., per nulla ren 88, 3. D. 51.

responder conjug. S. 120.

riir (zweisylbig), neupg. rir, D. 65. T. 16,2. 173,2.

sabedor als Feminin T. 161,1. 208,3.

saber conjug. S. 119.

salir für sahir, in 3. Sing. Präs. Ind. sal T. p. 301; sayr D. 2. T. 107,4 ꝛc.

sandecer für ensandecer D. 59.

sano für são D. 141; letzteres das. 26.

seer, neupg. ser, conjug. S. 115.

semelhar erscheinen, das Äußere haben T. 66,4.

sen Verstand T. 197,5 ꝛc., so in altspan. Gedichten; mal sen Unverstand T. 126,2. Vgl. dazu oben S. 33.

senhor (f.) für senhora, aber nie in dieser letzteren Form und so noch, wie S. Rosa anmerkt, bis zum 16. Jahrhundert. Estas señores sagt Villasandino p. 21a selbst in einem spanischen Liede. Alfons XI. braucht in dem oben 107 citierten Gedichte der Vaticana diesen Lusitanismus nicht, er nennt seine Dame mi senhora. Auch altfranz. seigneur läßt sich auf Frauen anwenden, sire im Altitaliänischen, das aber Masculin bleibt (il dolce mio sir Poet. d. pr. sec. I. 285).

senpre für senpre que T. 222,1, V. 7.

sentirigo (senterigo *Stuart*) habe ich oben S. 49 gewagt als Eigennamen zu bezeichnen, weil es als Appellativ nicht vorhanden ist, in ersterer Geltung aber dem altdeutschen Sinderich (Senedricus) entsprechen würde.

si für assi, assim T. 79,1 ꝛc.; que é si 132,2. 197,5. 266,4.

sigo für comsigo, z. B. T. 72,1.

soffredor als Feminin T. 51,2.

soïdade (soyd.) für saudade D. 58 ꝛc.

sol Adv. für só D. 35. T. 25, 1 ꝛc.; sol mit folgendem Conjunctiv 'wenn nur' D. 78, wie prov.

solaz Erholung, Vergnügen D. 189.

son Melodie s. S. 38, fezo cantares e sones Alf. X.

talhar preyto eine Übereinkunft schließen D. 174.

teer conjug. S. 119.

tolheito S. 117.

torto Unrecht, z. B. D. 13. T. 50,5. 61,4. (l. tort' ei); sp. tuerto.

toste Adv. alsbald D. 123.

trazer conjugiert S. 119.

treyde vos? D. 145.

trobar, trobador, trova oben S. 33. 38.

u, hu Adv. für onde (oft).

ullo = lat. ullus T. 83, 2, nin ulla altra Villasand. p. 24a; kaum altspan. ullo.

valer conjug. s. S. 120. — veer conjug. s. 119.

vegada für vez T. 114, 2.

vel Adv. doch, wenigstens T. 10, 1. 37, 3. 113, 3, 4; altfranz. vels, veaus.

velido hübsch, anmuthig D. 142. T. 122, 1; altspan. belido.

vengar neben vingar T. 9, 1.

viço Lust, Üppigkeit D. 83 (l. viç' e). T. p. 304.

viir conjugiert S. 119.

vilda T. 114, 2, lies vida.

viltança Erniedrigung D. 30.

virgeu für vergel D. 108, auch in Urkunden.

vosco, vusco für comvosco (T. 258, 2 l. vosqu'e).

vus für vos oben S. 113.
xe, xi S. 112.
y = ahi D. T.; franz. y.

Die Ausgaben.

Schon aus den häufigen Berichtigungen, die im Verlaufe der gegenwärtigen Untersuchung angemerkt werden mußten, ergibt sich, daß unsre Ausgaben einen nicht weniger als zuverlässigen Text liefern. Es ist keine Frage, daß die Schuld großentheils an den Handschriften selbst liegt, aber sie liegt eben so sicher auch an den Herausgebern. Auf eine Kritik der ersteren gehe ich nicht ein, da mir ihr Studium versagt ist: sie müssen beide sehr fehlerhaft sein, denn sie verletzen das Metrum jeden Augenblick. Die Arbeit der Herausgeber aber kann ich nicht umhin, einer etwas genaueren Prüfung zu unterwerfen.

Caetano Lopes de Moura hat seinen typographisch schön ausgestatteten Abdruck des Dionysischen Liederbuches ziemlich verkehrt eingerichtet. Die Gedichte sind weder von einander gesondert noch numeriert. Man sieht nichts als Strophen, die mit großer Raumverschwendung durch weite Zwischenräume getrennt sind. Voran geht ein Facsimile: vergleicht man dies aber mit dem entsprechenden Druck, so wird man bald inne, daß dieser nichts weniger als genau damit übereinstimmt. Ob der Herausgeber gleichwohl etwas für die Berichtigung des handschriftlichen Textes gethan hat, wird sich erst aus Vergleichung desselben ergeben. Noten sind beigefügt worden, worunter mehrere brauchbare, aber auch einige unnütze, wie die über

pavor p. 4 und afan p. 18, oder unrichtige, wie die über per p. 5. Viele Wörter und Stellen, die einer Erklärung bedurft hätten, sind dagegen leer ausgegangen. Ein Beispiel der Nachlässigkeit dieses Herausgebers ist, daß er das Lied O voss' amigo tan de coraçon zweimal gibt, p. 53 und 146, ohne Zweifel in Übereinstimmung mit der Handschrift, aber ohne dies in seinen Noten anzuzeigen und ohne das barbarische Wort raon im zweiten Exemplar aus dem ersten, wo es richtig enton lautet, oder das sinnlose poren im ersten Exemplar aus dem zweiten, welches ren gewährt, zu corrigieren. Seine Orthographie ist voll der Widersprüche selbst da, wo sich das Rechte leicht darbot: er schreibt aia und aja, seia und seja, volo und vol'o, ca mi und c'a mi u. dgl.

Zahlreich sind die Druck- oder Schreibfehler so wie diejenigen Schreibungen, die in falscher Auffassung ihren Grund haben. Wer in diesem Idiom nur einigermaßen geübt ist, wird die vorkommenden Verstöße ohne sonderliche Mühe berichtigen können. Oft müssen zwei Wörter gemacht werden aus einem, oft eins aus zweien; oft ist ein Accent oder ein anderes Interpunctionszeichen zu setzen, oft eins zu tilgen; n und u finden sich oft verwechselt; mehrmals ward h in der Verbindung mh von m losgerissen, m'ho, m'havedes, m'hu geschrieben für mh'o, mh'avedes, mh'u, s. p. 86, Z. 8. 98, 6. 158, 9. Ich bemerke außerdem 13, 6 ousy für ouvy (oben S. 92), 151, 13 voy, wofür doch wohl oy zu lesen ist.

Auch Metrum und Reim sind in den meisten Fällen leicht herzustellen und oft bedarf es dieser Herstellung schon aus grammatischen Gründen. Einige Beispiele sind:

p. 3, Z. 5 mayor lies a mayor; 6, 6 ele l. el; 6, 12 a l. ay; 7 amé l. am'e que; 19, 4 outr' l. outros; 33, 4 nen er (wo der Reim fehlt) l. nen er y; 42, 5 sabed l. sabedes; 46, 7 pero l. per; 46, 12 en que questo l. en qu'esto (?); 59, 6 no l. en o; 71, 8 eu e vivo l. eu vivo; 77, 5 seeredes l. seredes; 84, 5 o seu bon sen l. o bon sen seu; 86, 3 Estava l. E estava; 103, 15 del. eu; 154, 8 del. o; 157, 12 del. amigo; 177, 2 del. prou. Viele Fehler gegen die Sylbenzahl rühren daher, daß der Schreiber dem Hiatus abhold ist, den der Dichter durchaus nicht vermeidet, daß er z. B. qu'eu setzt für que eu; andre, daß er die Diärese verwischt, crer, ver, vir für creer, veer, viir schreibt. Es fehlt aber auch nicht an Fällen zweifelhafter und schwieriger Herstellung des Urtextes in diesem wie in dem andern Denkmal.

Nicht selten finden sich in dem Druck Verse und selbst Strophen unrichtig abgetheilt, und auch dieser Nachlässigkeit ist gewöhnlich leicht abzuhelfen. So muß p. 15, Z. 6 e polo voss' amor den 4. Vers des Liedes bilden. In dem Liede Quant' a senhor p. 33 muß der 1. Vers der 2. Strophe mit por que endigen und hierauf der Refrän folgen; die 3. Strophe muß anheben mit Ca mha senhor. — Die strophenlosen Lieder Senhor fremosa p. 47 und Pero eu 59 zerfallen sichtbar in drei Strophen zu sieben Versen. — 51, 7 sind die Worte Ca tan zum vorhergehenden Vers zu ziehen. — Das Lied Nostro senhor p. 74 ist in einem Zustande besonderer Verwirrung. Str. 1, 3 wird zu lesen sein Que a mi nunca fez nenhun prazer E de quẽ nunca cuyd' aver bon grado.

Str. 2 muß anfangen mit Ca muy und endigen mit mandado. — 78,3 Aguardo macht einen Vers für sich; das Wort ist aber unrichtig, da es der Sylbenzahl nicht genügt und keinen Reim gibt. — 116,6 ist hinter 9 zu setzen. — 173,1 ff. vielleicht zu lesen: Valer vos hya, amigo, se Ieu ousasse, mays vedes que Mi tolhe cet. und Z. 8 end' á o poder (wie 50,3). — 180,10 ist in 2 Verse zu zerlegen.

Nicht zu übersehen ist indeß in dieser Ausgabe, daß die Vorrede einige schätzbare geschichtliche Nachrichten über verschiedene Dichter der vaticanischen Handschrift mittheilt.

Über Charles Stuarts Abdruck des lissaboner Codex ist dem oben S. 113 Gesagten nichts beizufügen. Ob und in wie weit dieser diplomatische Abdruck (aus dem mir übrigens nur einzelne Proben in einer Abschrift zur Hand sind) getreu ist, würde erst die eigene Ansicht der Handschrift lehren können. Nach Varnhagens Angabe soll der Copist, dessen sich der englische Herausgeber bediente, viele Lesefehler begangen haben. Wie sich seinerseits Varnhagens Text der Handschrift gegenüber verhält, ist nicht minder unsicher. Seine Abweichungen von Stuart oder Bellermann, der den Codex ja gleichfalls benutzt hat (oben S. 16), sind häufig und nicht unerheblich. Von einem auffallenden Widerspruch beider Ausgaben in Betreff der Form vus für vos ist oben S. 113 die Rede gewesen. Varnhagen kennt vus gar nicht: sollte sich also Stuarts Schreiber verlesen haben, da doch die schöne Handschrift u und o, wie das Facsimile bezeugt, genau unterscheidet?

Bei Varnhagen ist mehr kritisches Streben anzuerkennen als bei Moura, und namentlich ist der Eifer an-

zuerkennen, mit dem er fortwährend, auch aus der Ferne, das Manuscript zu Rathe gezogen hat. Aber auch seine Ausgabe hat der Druck- und Schreibfehler und der Misverständnisse nicht wenige. Sie werden dem kundigen Leser nicht entgehen. Zur Rechtfertigung dieses Urtheils aber ziemt es einige Beispiele herzusetzen. Lied 6, V. 3 nan l. nen; 14, Str. 1, V. 3 en l. eu; 22,2,3 ni um l. nium; 33,2,3 sen l. s'eu; 51,2,3 fez em ar l. fez e m'ar; 58,1,2 cual l. qual; 58,4,2 perdito l. perdido; 69,1,3 Comma hinter prouguer; 98,3,3 mui grand' apoer l. etwa muito grad' a poer; 114,1,7 non consello l. non dá consello; 118,1,6 Comma hinter viver; 126,2,3 voss' l. vos; 131,1,6 del. Comma; 155,3,6 ant l. ante; 184,1,1 uoa Ms. l. vola (?); 184,3,3 ne l, nen; 192,2,1 quem atrevia l. que m'atrevia; 194,4,3 soo l. non (?); 196,4,4 escacer l. escaecer; 197,1,5 meu l. m'eu; 207,1,7 del. Punct; 210,3,6 tante y l. tant'ey; 221,2,7 del. Punct, andrer Interpunctionsfehler in diesem Lied nicht zu gedenken; 222, 3,5 und 6 cet. Comma hinter fazer und sennor; 226,1,1 Ay l. A; 246,2,7 é l. eu; 247,3,2 oje derei l. oj'e direi; 251,1,4 coita que l. coita 'n que; 255,4,4 encobrir l. encobri; 260,4,2 m'entre l. mentre; 276,2,1 l. Ca sennor é de muito ben e vi-a Eu; 277,1,2 del. En; p. 299, Z. 14 guisada l. guisado. Einigemal muß a vom Ende eines Wortes losgetrennt werden, zu schreiben ist z. B. coit'a für coita 89,1,6, vall'a für valla 236,1,4; häufiger ist e oder é zu trennen, z. B. für dereite, come, este, grande, muite, mesquinne, vege zu setzen dereit'e, com'e,

est' é, grand' é, muit'e, mesquinn'e, veg'e. Störend ist, daß der Herausgeber, wenn es ihm eben einfällt, die Präpos. a mit dem Infinitiv zu einem Worte verbindet, als ob es ein zusammengesetztes sei.

Fehler, wodurch das Metrum leidet, meistens Fehler der Handschrift selbst, sind auch hier sehr zahlreich und gewöhnlich leicht zu berichtigen, z. B. 1, 1, 5 dê la l. dê d'ela; 20, 1, 1 del. eu; 28, 3, 6 pois deus l. etwa pois vos deus; 46, 2, 4 quan l. quanto; 40, 4, 1 ja mia l. ja a mia; 52, 1, 7 del. ar; 55, 1, 6 del. vós; 67, 2, 7 del. E; 86, 4, 6 morrei l. morrerei (auch an andern Stellen); 100, 4, 4 d'amor l. amor; 104, 3, 2 grand' l. en grand'; 108, 1, 1 que l. e que; 112, 3, 2 poderiades l. podera; 127, 2, 1 del. E; 135, 1, 2 l. de vos; 145, 1, 1 vos que l. vos o que; 156, 2, 7 s'en eu l. s'eu (sẽ eu, *Stuart*); 192, 2, 4 mentr' l. en mentr'; 193, 1, 6 a min deus l. deus a mi; 209, 1, 1 achar l. ei a achar; 212, 3, 6 del. de; 238, 1, 3 del. ren; 277, 2, 2 del. En; 279, 1, 1 distes l. dissestes; 286, 1, 4 se ua l. se non ua.

An unrichtig abgetheilten Versen und Strophen fehlt es auch dieser Ausgabe nicht. Daß z. B. im Lied 11 die 3. Strophe mit E nunca anfangen muß, versteht sich. — 34, 1, 7 gehört zur 2. Strophe. — 50. Der 1. Vs. des Geleites gehört zur vorhergehenden Strophe. Statt E pois podéra de lle valer aber lese man Pois poder á cet. — 78, 1 muß non aja ren de me valer den 3. Vers bilden. — 99, 1, 1 fehlen zwei Sylben am Schlusse, vermuthlich d'amor; Mia sennor gehört zum 3. Vers, Amparar zum 4. — 111, 1 dizer quer' eu ist wohl

ganz zu streichen und ja mais negar an seine Stelle zu setzen. — 114 ist Ay eu Refrän und hat seine Stelle zwischen den Versen. — 118,1,5 pesar gehört zum folgenden Vers (so deus 139,1,1, veer 174,1,1, aver 258,1,2). — 148,1 müssen die Reimwörter sein: moller, quer, fezer, guissada, nada, der, tallada, longada, mester; entsprechend Str. 2 und 3. — 164,5, V. 1 und 2 zur 4. Strophe. — 166 ist mangelhaft oder in Unordnung. — 202,5 sind die Reimwörter: al, val, ven. — 278,1 Reimwörter: dizer, ben, en, creer, sennor ꝛc.

Der Herausgeber hat mehrere Anmerkungen und ein Glossar beigefügt. Unter den ersteren sind einige zur Aufklärung des Textes geeignet, andre in hohem Grade verfehlt. Verfehlt ist z. B. die Bemerkung, daß num. 93,2 aveer des Reimes wegen abgeändert sei aus avir (s. p. xxviii); daß 151,1,4 eins der beiden sennor zu streichen sei, wiewohl ei ei ei ein eingeschobener Refrän ist und nicht zum Verse gehört, dieser also durch die vorgeschlagene Streichung zu kurz ausfallen würde (p. 351); daß 189 in dem Verse Des que vos eu vi mia sennor me deu das Wörtchen eu ausfallen müsse, wiewohl es für die Sylbenzahl unentbehrlich ist, und daß der folgende Vers Gran coit' des cada que vos non vi keinen Sinn gebe, da doch die Besserung coita deus nahe liegt (p. 352). Wenn aber der Herausgeber (p. 353) in Dizer qual coita, pois la vi mi à dada 192,3 vi für eine poetische Abkürzung hält von vida, so heißt das die Gränze des Erlaubten überschreiten, denn vi ist das Perfect von veer. Desselben Schlages sind leider auch meh-

